Wesen
und
Geschichte der Oper.

BIBLIOTHECA
MONACENSIS.

Weſen

und

Geſchichte der Oper.

Ein Handbuch

für alle

Freunde der Tonkunſt

von

Gottfried Wilhelm Fink

Verdienſt-Mitgliede des holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, Ehrenmitglied der Wiener Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates, des Preßburger Kirchenmuſikvereins und mehrer Vereine der Tonkunſt.

Leipzig 1838.
Georg Wigand's Verlag.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Der

hochverehrten

philoſophiſchen Facultät

der

Univerſität zu Leipzig

hochachtungsvoll gewidmet

von

dem Verfaſſer.

Vorwort.

Schriften im Fache geschichtlicher Tonkunst gehören noch nicht zu denen, die einer Entschuldigung bedürfen; vielmehr haben wir ihnen Gedeihen und gute Witterung zu wünschen, daß ihre Früchte reifen und ihre unbezweifelte Nahrungskraft immer bessern Geschmack und somit zahlreichere Liebhaber gewinne.

Ist die Herbeischaffung aller Nothwendigkeiten zu einem solchen Mahle nicht ohne große Mühe und Schwierigkeit, so ist es noch bis jetzt die Zurichtung nicht minder. Das Erste ist mir von Bibliotheken und sammelnden Freunden gefällig erleichtert worden, was ich dankbar zu rühmen habe; auf das Andere ist in bester Absicht so viel Fleiß verwendet worden, daß ich mich wenigstens keines Leichtsinns beschuldigen darf. Alles Uebrige ist still dem gerechten Ausspruche eines geehrten Publikums zu überlassen, dessen geneigtem Antheile ich das Unternehmen

vertrauungsvoll empfehle. Nur Einiges erlaube ich mir zu bemerken:

Nicht ohne sorgfältige Erwägung mannigfacher Bedenklichkeiten ist hier eine übersichtliche Beschreibung der einleitenden Vorzeit der Oper vorausgeschickt worden, weil sie fehlte, mir aber zu genauer Einsicht unentbehrlich schien. Aus ähnlichem Grunde habe ich mich bei wiederholten, immer jedoch von einer anderen Seite aufgenommenen Darstellungen der Erstlingsopern des italienischen Singspiels verweilt, damit endlich das bisher immer noch vorherrschende Fabelwerk der Wahrheit Raum lasse.

In Allem habe ich mich der Deutlichkeit und Wahrheit bei steter Festhaltung individueller Ansicht zum Besten der Sache befleißigt. Daran schloß sich der Wunsch, das Geschichtliche der Tonkunst auch den Liebhabern zugänglicher und anmuthiger zu machen. Möge es mir gelungen sein. Der Hauptgegenstände, die noch klare Ansicht für andere Zweige der Geschichte der Tonkunst wünschenswerth machen, sind noch manche. Um so mehr ersuche ich meine Freunde und Gönner um geneigte Beachtung.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Seite.

Einleitung ... 5

Jugend und Wachsthum der noch unbekannten Oper ... 15

Frischeres Aufblühen des Opernwesens noch vor der Zeit des bürgerlichen Namens ... 60

Merkwürdiges Berühmtwerden der Oper zur Zeit, als sie noch nicht ihren Namen erhalten hatte ... 83

Ueber den Werth der verweltlichten Musik jener Zeit namentlich durch Theaterwerke ... 106

Verbreitung dieser Art Oper in Italien ... 119

Erste Auswanderung des italienischen Singspiels nach Teutschland ... 129

Verbreitung und Verbesserung des Singspieles in Italien. 138

Auswanderung der italienischen Oper nach Frankreich und England ... 156

Ueber die Operntexte jener Zeit in Italien und Frankreich, vorzüglich von Quinault ... 179

Oper in Teutschland ... 192

Goldene Zeit der italienischen Oper ... 216

Verändert äußerliche Einrichtung des Opernwesens und Verbesserung der Operntexte in der goldenen Zeit Italiens ... 232

Seite

Christoph Gluck und seine Umwandlung der Oper..... 241

Frankreichs Opernwesen nach Rameau's Hintritt bis in die neue Zeit, den Anfang der jetzigen Periode..... 151

Fortgang der Oper in England, Rußland und Polen..... 266

Aufschwung und Höhepunkt der Oper in Teutschland. Mit Rücksicht auf Schweden und Dänemark..... 277

Meinungen und Andeutungen über Operntexte..... 301

Ideal eines Operncomponisten..... 311

Revolution im Reiche der Oper..... 319

Folgen der Revolution. Kurze Uebersicht des jetzigen Standes der Oper und Ueberblick des Ganzen..... 328

Einleitung.

Ernst und Arbeit sind zwei gute Förderer menschlicher Glückseligkeit. Wo ihre That mit den Gaben von oben zusammentrifft, wie nicht selten, wirken sie Segen, der nachhält und aus der Gegenwart in die Zukunft hilfreich übergreift. Auch sind sie mit der Lust vom Anfange schon verbunden, denn was aus innerer Nöthigung der Natur hervorgeht, wird gern vollbracht und sei es noch so schwer und mühevoll. Des unverweichlichten Menschenlebens hohe Glückskräfte sind sie, die manche Noth verdrängen, von ihr aufgereizt, und, von Erfolgen genährt, neuen Drang zu neu sich hebender That gewinnen und verdienen.

Dennoch sind sie es nicht allein, die das Leben freudenreich gestalten. Der Ernst wird leicht zu trüb und grübelhaft, und der Arbeit folgt Ermüdung, daß sie ruhen muß. Zum Ernst gehört das Spiel und an die Arbeit muß sich Erholung reihen, soll anders das Gute selbst nicht zum

Schlimmen sich umwandeln und Verderben werden. Zu viel der Arbeit verdumpft des Menschen Seele und zu viel Ernst macht einseitig und hartherzig. Wie sollte dann das Gute noch gedeihen und wie die Freude blühen, gleich einer jugendlichen Gestalt? Alle Liebe zum Hohen wird niedergebeugt im Joche zu harter Anstrengung, und ohne erlabenden Genuß, der im Einerlei befriedigter Nothdurft durchaus nicht lebt, verdumpft die Seele. Wenn wir also unser tägliches Brot mit Danksagung empfangen und kindlichen Sinn gegen das Erhabenste bewahren sollen, was um und über uns waltet, so ist es uns schlechthin noth, daß wir nach wohl vollbrachtem Tagewerk auch freie, frohe Stunden haben, wo Jeder sich nach eigener Wahl dem Vergnügen hingibt, ohne Sorg und Zweck, als daß er sich erhole von des Lebens Ernst. Der Mensch verlangt alsdann zu spielen nach seiner Lust, sich zu erlaben nach seines Herzens Sinn; er liebt es, sich theils zu erheitern im Arme der Natur, theils in selbstgeschaffener Freude zur ergetzlichen Erhebung seiner selbst, als der Hauptfreude seines Lebens, in welcher er zugleich seine Bestimmung zu sehen gewürdigt ist.

Das letzte heißt K u n s t, und ist dem Menschen so lieb wie die Natur, die seine Mutter ist, die andere seine Tochter, das Schooßkind seiner Geliebten, der Phantasie.

Ist dieß Spiel, so ist das Spiel von Bedeutung, ja Pflicht, so gut als der Ernst, und können Beide von einander nicht lassen, wie Mann und Weib, damit das Leben sich verjünge in und durch sich selbst.

Darum ist es auch vom Anbeginn so gewesen und ist nicht anders geworden bis hieher. Die Noth hat zur Arbeit angefeuert und diese zur Erholung, so gut es eben ging. Das ist nicht durch Nachdenken gekommen, noch durch Schlüsse erzeugt, sondern ein Ergebniß unserer menschlichen Natur, dem innersten Lebenskerne entsproßt, wie von selbst. Es ist daher so allgemein, wie Essen und Trinken, gehört zur Nahrung des menschlichen Lebens und kann nicht anders werden, so lange die Erde steht. So oft man es auch versucht hat, diese schöne Doppelseitigkeit des menschlichen Wesens durch verdüsternde Gebote zur Einseitigkeit des Ernstes herabzudrücken, so oft hat sich auch das natürliche Lebensrecht unsers Menschengeschlechts überall siegreich dagegen erklärt, nicht mit Waffen und äußerer Gewalt, sondern meist freundlich, nachgebend, sich hingebend, wie ein Kind, das gern folgen möchte, wenn es nur möglich wäre. Man macht ernste Mienen, legt Hände und Gesicht zurecht und spielt so mit dem Ernst; denn spielen muß man doch. Viel lieber macht man den Ernst lächerlich, indem man ihm zu huldigen sich anstellt, als daß man vom Spiele lassen sollte. Hat man doch selbst mit der Frömmigkeit und mit dem Himmelreiche gespielt, wenn es nicht anders ging, und thut es noch. Die Gläubigen im Wupperthale spielen Engelchens und haschen sich im Finstern mit den Händen zur Erholung vom Fabriksaal; Held Krummacher spielt mit der schwarzen Sulamith, und die Muckerei? das zarte Kind der dunkeln Mitternacht und des verschlagenen Sinnes, wie hat das Kind gespielt! und seine theuern Väter, die ihm pre-

digten, spielen mit der Grobheit und nennen es Vertheidigung. — Das geschieht Alles, damit wir Stoff zum Denken, zum Betrüben und zum Lachen haben, auf daß der Reiz des Lebens nur mit dem Leben selbst entschlafe. Der Ernst muß eine Genossin haben, die um ihn sei und ist ihm nicht gut, daß er alleine sei; er wird gefangen, eh er es wähnt. Was hilft ihm alle sein Sträuben und sein Hagestolzen! am Ende macht er dumme Streiche und schadet nur sich selbst, noch glücklich, wenn er nicht zugleich Andern geschadet hätte zur Qual des Gewissens, das wohl, wie Prometheus an den Kaukasus gefesselt, aber auch sogar vom Jupiter nicht getödtet werden kann. Der Verstand, so kalt er immerhin ist, hat dennoch einen Zunder in sich, der gern den Funken aufnimmt aus Sympathie des Lichts für die Wärme, die ihm nicht übel gefällt. Und die warme Freundin unserer sinnlichen Natur, die leichtfüßige, vielgewandte, selbst im Traume muntere Phantasie, die furchtlos mit der Schlange und mit dem Tode spielt, hat ein unauslöschliches Verlangen nach dem Licht und zaubert sich darum den Verstand in ihren Feenwagen, daß er ihr Lenker sei, wenn sie mit Tauben oder Drachen durch die Lüfte fährt. In's Freie muß er doch mit ihr; sie hält's im schönsten Schlosse, und hätte sie sich selbst von Edelsteinen es magisch glänzend aufgebaut, nicht lange ruhig aus. Sie weiß ihn zu beäugeln, daß er ihr Farben mischt, wenn es ihr einfällt, das grautriefende Gewand des Regensturmes bunt zu malen. Oefter schon, wenn er zu schwer vertieft in sein Berechnen, Ordnen und Erhellen war, hat sie sich in's Meer gestürzt

und vom Grunde herauf ikarische Flügel sich geholt, unbekümmert, ob sie damit im Fluge stürze oder nicht. Dann schmückt sie Todtengrüfte den Menschen, die sich ihr anvertrauten, wenn sie im Uebermuth und trotzigen Sinnes allein flog, und mit ihr stürzten und sich zerschellten, denn sie selbst ist unverletzlich und ewig jung und reizend, selbst wenn sie unter Trümmern und Leichen wandelt. Will der Verstand nun des Todes seiner Spiel-schaffenden Menschen nicht zu viel, so muß er sich entschließen, ihr zu folgen und die Zügel zu lenken, damit ihr Spiel gesegnet sei und die Freude nicht verkümmere, die er selber nicht entbehren mag.

So ist er denn seit lange ein sehr gefälliger Ehemann, wie alle, die schöne Frauen haben und sich nicht scheiden lassen. Er hilft ihr, wo und wie er es nur kann. Dafür ist sie auch nicht selten erkenntlich und hilft ihm besonders gern, wenn er philosophirt. Und daher kommt es, daß die Kunst in Allem, wo er lenkt, herauf- und die Philosophie heruntergekommen ist. Die launige in Lieb und unwandelbarer Freiheitsüberkraft, mitten im Reiche strengster und allumsichtiger Gerechtigkeit unverbrüchlichster Gesetze, zu beherrschen, ist ein wenig schwer und will nicht immer glücken. Es will manchmal jeder Theil der hohen Ehe, denn vermählt sind sie, noch ein wenig zu viel der Obergewalt; man merkt den Zwist in Kunst und Wissenschaft, daß eins in das andere zu weit und stark hinübergreift. Darum geht's nicht selten bunt, zu ruhig bald und bald zu wild. Es wird sich finden, hoffen wir, denn Beide sind in ihrem Fache

ehrenwerth und wissen schon, daß sie zu Vielen einander bedürfen.

Eins haben sie bereits erkannt und sich zugestanden: daß keines das Haus allein regieren kann, und daß es Dinge gibt, wo jedes sich dem andern willig unterordnen muß. Halten sie den Pakt nicht immer, am wenigsten die reizende Genossin, so wissen sie doch, woher die Wirre und die Täuschung kommt, wenn der Erfolg der Hoffnung nicht entspricht. So wird die Klugheit größer, der Erfahrung Kind, die Beide gern zu ihren Freunden zählen. Sie lehrt, daß mit dem Spiele nicht zu tief zu ernsten sei und daß der äußere Reiz des Neuen ihm so wohl stehe, als a... erprobtes Gold, denn der Wechsel beherrscht die Welt und fragt nicht, ob mit Recht; sein Recht liegt ihm im Herrschen, daß doch auch ohne allen Grund von Keinem erlangt wird. Selbst Rossini und sogar Auber herrschten nicht umsonst. Der Grund liegt in den Menschen, die nach ihrem Stande in der Gegenwart das Spiel behaglich finden, oder nicht. So kann ein Spiel der schönsten Phantasie wohl einem armen Tande weichen, weil dieß der Menge eben recht und jenes ihr zu fein und fern ist, daß sie es nicht erfaßt. Man kann es wohl anders wünschen, aber tadeln kann man die Menge nicht, denn Spiel, das ihr gefällt, ist ihr zum Leben noth. Wer vor dem Volke spielt, muß mit dem Volke spielen, und will er groß und nicht ein Schmeichler und Schmarotzer sein, muß er zugleich das Volk zum Bessern erheben, ganz in der Stille und ohne, daß man's

merkt, denn wer im Spiele lebt, will im Vergnügen seiner Art und seines Wesens ohne Mühe leben.

Sehen wir nun, wie das Spiel, das den Menschen behagte, durch die Zeiten wechselnd beschaffen war, so thun wir einen guten, hellen Blick in die Bildungszustände der Zeiten, weit mehr, als wenn wir sehen, wie Thronen sich erheben und untergehen, lernen unseres Gleichen kennen, wie uns selbst und unterhalten uns glücklich mit der Unterhaltung.

Dazu ist die Oper ganz vorzüglich geeignet, ein Lieblingsspiel der Phantasie, für dessen Reiz sie sich beinahe schon die ganze Menschenwelt gewonnen hat, so oft auch der ernste Herr Gemahl das strenge Haupt geschüttelt, oder, milder gestimmt, mindestens darob gelächelt und noch zuletzt aus Müllners großem Munde gewitzelt hat. Der ehrenfeste Gemahl sieht jetzt selber ein, es hilft ihm alles Schütteln und alles Witzeln nichts; die Oper fuhr mit Segeln und mit Dampf bis nach Amerika, ja bis ins wilde Afrika und wird bald auf den Südsee-Inseln Theater bauen. Es gibt jetzt keine europäische Stadt von einiger Bedeutung, wo nicht geopert wird, und der Geschmack an diesem Lieblingsspiele der Phantasie hat so mächtig um sich gegriffen, daß kein Theaterunternehmer, und wär es ein wandernder von einer kleinen Stadt zur andern, seine Sängerbande entbehren kann, gleich dem Osiris, als er nach Asien zog; er muß der Kasse wegen sich von den Sängern hudeln lassen, auf daß er nicht in Zahlungsnoth versinke. Kein Schau- und Trauerspiel ist zugkaft, wie die Oper, wenn nicht ein

weit berühmter Held des Vortrags den beiden ersten Zug und Glanz verleiht; sogar das Lustspiel mißt sich nicht mit ihr. Nichts als die Posse und ein lockeres Ballet, das sie doch gleichfalls in ihr Bereich gezogen, kommen ihr an Beliebtheit nahe; nur Nante, der Eckensteher, ist einen kurzen Sommer so beglückt wie sie.

So hat denn nun die Oper über alle Anfechtung gesiegt und prangt im Mantel des Triumphs, Ruhm und Gold unter ihre Begünstigten vertheilend mit freigebiger Hand, daß nichts einträglicher ist, als hübsche Barcarolen und eine Stimme, wie der Pasta und der Malibran oder des Sonntagskindes, der vielgepriesenen Gräfin. Wer aber triumphirt, ist der Geschichte würdig. Ahnen wir im Voraus, daß die Natur und Wesenheit der Oper, unserer Siegerin, eben so vielseitig als ergetzlich und ihre Geschichte erheiternd, ja oft lustig ist, daß alle Leidenschaften, der Menschen theure Hausgenossen und Herzensfreundinnen, sich in ihr treiben und verschönen: so wüßt' ich nichts Behaglicheres, als wenn wir uns in ihre Zauberwelt begeben, wo Hütten oder Burgen neben Feenschlössern buntes Reihens uns erladen, wo neben Mühlen Mädchen baden, in Strömen Nixen glänzen und Meergöttinnen auf den Wogen tändeln; wo jeder Rausch sich zu verkörpern eilt und selbst der Fürst der Höllenmacht sein Röllchen dienstbar willig übernimmt.

Unter so vielem Lockenden, womit beginnen? Das ist zunächst das Schwere, auch nach mancher Ueberlegung, damit wir Alles so leicht und klar erhalten, als eine Rede

über Spiel und Operwerk es durchaus erheischt, so weit sich der Einsicht Gewinn nicht verletzt. Wo nun, wie in der Oper augenscheinlich, das Vergnügen vorherrscht, darf der Ernst nicht gar zu gravitätisch in seinem Doctorhut auftreten. Wo aber geistiges Vergnügen sich zum äußerlichen gesellen soll, darf er auch im einfach anständigen Gewande gebildeter Geselligkeit und mit angemessener, gut gewandter Rede bald begriffener und gern gehörter Art nicht fehlen. Es ist uns Allen vor der Hand nicht noth, daß wir ihn auf das Gewissen fragen, was denn eigentlich eine Oper ist; wir wissen's ungefähr und kennen sie von Angesicht zu Angesicht. Wollten wir ihr hingegen gleich von vorn herein neugierig oder wißbegierig bis in's innerste Herz sehen, so machen wir dem Philosophen für die Welt die Prüfung unnützer Weise gar zu schwer und stellen selbst ihn auf das Katheder, das er vermeiden soll, vor seinen Schlüssen bange, ehe sie beginnen. Und endlich hat schon mancher Ernst, tief gelehrt, über Kunst und Oper namentlich, scharf und schwer philosophirt, und hat das Räthsel nicht getroffen; hat auch kein Mensch so recht verstanden, was er darüber ausgesagt, daß Alles ein Geheimniß geblieben ist, wie vorher. Es ist daher weder zum Glauben, viel weniger zum Schauen gekommen. Darum wollen wir uns das Spiel mit Musik und mit Allem, was sonst noch dazu gehört, in schlichter Erzählung lieber zuvörderst vor Augen führen, wie es war vom Anbeginn und wie es im Fortgange der Zeit nach und nach herangewachsen ist und sich verändert hat; wollen darauf sehen, daß wir frisch und wahr berichten, dabei in jeder

Lebensperiode unſere Gedanken an die Beſchaffenheit des jedesmaligen Zuſtandes anſchließen, wie ſie aus der Sache ſelbſt ungeſucht hervorgehen und es alſo dem Schickſalsgange der Sache ſelbſt überlaſſen, wie ſie ſich malen und abbilden wird zur Luſt der Zeiten und unſerer Beſchauung. Dann können wir viel leichter, auch richtiger und zweckförderlicher immer noch ein wenig weiſſagen und wünſchen, was aus der Weltgeliebten werden mag und kann zum höhern Reiz des Lebens, das nie glücklich bleibt, es ſei denn in Veredlung. Alſo zur Geſchichte.

Jugend und Wachsthum

der noch

unerkannten Oper.

Der Mensch will immer gern Jahr und Tag wissen, wann ein Kindlein zur Welt geboren worden ist, und thut wohl daran, denn es ist schön, Geburtstage zu feiern, die mit Schmauß und Spiel von jeher im besten Einverständnisse standen und noch stehen. Es mag auch sonst noch sein Gutes haben, das aber doch der Lust des Feiertages weit untergeordnet bleibt, weshalb wir es hier mit Fug übergehen. Daß nun die Frage nicht selten ihre Schwierigkeiten hat und mancherlei Kopfanstrengens und Lesens gewaltiger Folianten kostet, was Vielen nicht recht zusagen und etwas unbequem scheinen will, kann einen Unbefangenen nicht sehr Wunder nehmen. Man weiß daher von manchem sehr wichtigen und einflußreichen Manne bis heute noch nicht sicher, wann er zur Welt gekommen und wieder aus ihr herausgegangen ist. Selbst im neuern Jahrhundert überrascht uns zuweilen ein solches Dunkel unfreundlicher Ungewißheit. Die Tinten werden bleich, die Archive zerstört,

Bibliotheken nicht immer treu verwaltet, besonders kleinere in Kirchen und Schulen, die Taufscheine gehen verloren und Kirchen brennen ab. Wie soll es nun erst stehen in der Zeit, wo nicht getauft wurde, oder doch Taufscheine noch nicht ausgestellt wurden? Da hat man seine Noth und muß sich, damit man das Wichtigste, den Feiertag, nicht einbüße, schlechthin an den Namenstag halten, wie er im Kalender steht. Das ist eine Aussicht, die sich hören und glücklich verwenden läßt, wie es denn auch geschieht. Wenn nur nicht öfter böser Zwist daraus hervorginge, fällt es Einem ein, irgend einen werthen Mann ehrwürdig alt zu machen, während ein Anderer ihn gern jugendlich frisch und leidenschaftlich rüstig sehen möchte. Vergeblich, daß dieser Zwist über das Ungewisse gleichfalls zum Spiele des Lebens und zum nützlichen obendrein gehört! Was hätten wir zu thun, außer für Kleidung und Nahrung, und was zu thun Lust, wenn alles gewiß und offen klar vor Augen läge, wenn nicht die Gräber der Vergangenheit und der Isisschleier der Zukunft uns so Vieles, was doch der Rede werth ist, tief genug verdeckte? —

Steht das mit Menschen, sogar bis auf den recht eigentlich genauen Anfang christlicher Aera so, wie sollte es wohl mit Erfindungen der Menschen anders stehen? Hier ist das rechte, mächtig ausgedehnte Feld schweigsamer Mitternacht, wohin wir, wie Ceres, die Tochtersuchende, mit der Fackel wandern müssen, wenn wir sehen wollen, daß nichts zu finden ist. Denn was der Hades verschlang, das bringt kein Orpheus wieder zum warmen Licht des He-

tios; selbst an der Schwelle, wo Tag und Nacht sich mischen, sinkt das geliebte Schattenbild uns aus der Hand zurück in die Schattengefilde des tonlosen Orkus. — Darüber haben wir schon manches Klagelied vernommen und Jeder der nicht gerade den Klopstock, sondern nur eine hübsche Anthologie gelesen hat, wird sich erinnern, was der Dichter singt:

Vergraben ist in ewige Nacht
Der Erfinder großer Name zu oft!
Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir;
Aber belohnt Ehre sie auch?

Wie mit dem Erfinder des Eislaufs, so ist es mit vielen Erfindern; Namen nennen sie nicht! und Ehre, wie Glück, sind gleichgeladene Gäste; sie kehren ein, wo sie wollen, nach Belieben, und gehen nicht selten an der Schwelle der Würdigen vorbei. Wer bestellt sich wohl das große Loos? und wäre es bestellbar, so schlügen sie sich haufenweise darum vor der Thüre todt und Jeder hätte es dann gewonnen. — Sonderbar ist es nur, daß es oft dem in die Hände kömmt, der eben auf etwas ganz Anderes oder auch nur blos zum Spiele ausging, dem aber nicht, der eifrig danach hascht und sorgend sich darum müde quält. —

Eins, und, wie mich bedünkt, nicht das Unwichtigste, hat man von je im Betracht der Erfindung in der Regel gänzlich übersehen. Dieses Eine macht die Klage über das tiefe Verklungensein der edlen Namen erfindungsreicher Köpfe so unstatthaft, daß wir statt des Klagens noch lieber uns in den weiten Palast des Paradoxen begeben und von ihm vernehmen sollten: Ihr nennt ohne Vergleich mehr Namen großer

Erfinder, als ihrer wirklich sind. Das thut ihr überall, am meisten und gewöhnlichsten in der Musika, der schönen Spielerin, die um die Grotten des Traums am reizendsten sich hören läßt. Da reihet sich denn Ton an Ton und geht einer aus dem andern hervor und eine Melodie nach der andern, so daß die Erfindungen in einander überfließen und nur sehr selten einmal eine von der andern auch nur einigermaßen weit genug abgesondert dasteht, so daß man sie als ein für sich Bestehendes betrachten und eine wirkliche namhafte Erfindung nennen könnte. Zu dem, was in das Leben gerufen worden war und mit Glück sich der Menge angenehm erwies, setzt der Nächste, der es möglich machen kann, irgend etwas Neues und wäre es nur Kleinigkeit, meist gleichfalls aus dem Bereiche des schon Vorhandenen gezogen, nur noch nicht gerade mit diesem Gegenstande und seiner Weise, wohl aber mit andern längst verbunden; er strengt sich an, das Geltende zu überbieten und durch irgend eine schärfer eindringende Zuthat dem Hörer und Beschauer noch reizvoller zu machen. Und so verändern sich die Dinge und wachsen, wie das Kind vom Mutterleibe an, wenn es anders leben bleibt, und wird groß durch Bewegung, Essen und Trinken und Jahre, wie durch die Triebe, die in und mit den Jahren wie von selbst in ihm sich aufregen, bis aus dem Kindlein ein Mann oder eine Frau wird, die einander zum Glück oder zum Unglück sich verbinden können. So ist es größtentheils mit den Erfindungen, die ganz klein, oft kaum bemerkbar beginnen, im Verborgenen sich entwickeln, arm und hilflos zur Welt

kommen, von der Liebe gepflegt werden wie von einer Mutter, die wohl die Sorge der Pflege, aber nicht immer den Dank dafür hat, dann von Vielen bald gut bald schlimm benutzt und mit Erfahrungen aller Art bereichert werden. Und wenn es nun groß geworden ist und in der Welt Ansehen erworben hat und als etwas Nennenswerthes anerkannt wird, dann soll und will man sagen, von wem dieses Eigenthümliche zuerst ausging? wer den ersten Anstoß dazu gab? wer der eigentliche Erfinder ist? Das ist ein wenig schwer, soll's anders, wie gewöhnlich, nicht mit Ungerechtigkeit und Unrichtigkeit dabei zugehen. Denn hunderte und abermals hunderte haben das Kindlein gepflegt, genährt, gezogen und verzogen; auch wohl mit sich aus einem Lande in das andere genommen und zwar meist in so unmündigen Jahren, daß es die rechte Heimathsflur der Geburt, und Vater und Mutter selbst nicht angeben könnte, wenn man sich in der Freude des Besitzes über den schmucken Gesellen auf solches Forschen auch wirklich einließe. — Ist nun vollends irgend einmal ein Erfindungskind, welcher Art es sei, durch ein glückliches Zusammentreffen der Umstände bürgerlich reich geworden, so wissen die Menschen in der Ehrfurcht ihres Herzens kaum, wie sie es nennen sollen, sind mit dem alten Namen nicht zufrieden und geben ihm von Oben herab einen neuen; denn nichts verdutzt sie mehr, als Reichthum, Glanz und Schmauß, und so wird aus einem, der sonst Mücke hieß, sehr leicht ein Herr von Nachtigall. Die Zukunft aber, die nach der Geschichte des Herrn von Nachtigall fragen würde, datirt nicht von der

Geburt, auch nicht vom Beginn des Sammelns an, sondern vom Tage, wo sich das gesammelte Vermögen glänzend in der Welt erwies und aus Ehrfurcht vor dem Glanze die neue Würde ertheilte. Und so haben wir denn wohl den Anfang eines äußern Glanzes, der einen neuen Namen brachte, aber die Geburt und erste Erziehung dessen, der ihn empfing, war längst vollbracht. In einem ganz ähnlichen Falle sind wir mit der Oper, die eine Erfindung heißt, die schon vielfach erfunden war und immer fort noch vielfach erfunden wurde. Ihre Jugend und ihr Wachsthum fällt weit früher, als ihr Name, auf welchen am Ende durchaus weniger ankömmt, als auf das Wesen der Sache selbst, das wir zu erörtern jetzt die schönste Gelegenheit hätten, wenn wir nicht zu besorgt wären, und mit Recht, aus dem Berichte der Erzählung in die Schwerfälligkeit des Philosophirens oder des Idealisirens zu gerathen, was alle Dinge vom höchsten Endziele aufzufassen, gleich von vorn herein sich zu erstreben bemüht und was doch wider alle Lebensordnung läuft, wodurch zum größten Nachtheil der Erkenntniß Eigenschaften in die Jugend der Kunst- und Lebens-Erscheinungen hineingezogen werden, die erst viel später darin, und selbst dann nicht einmal immer in Wahrheit, zu suchen sind.

Wir wollen uns also hier lieber die Jugend und das Wachsthum der unerkannten Oper erzählen, bevor sie noch die Welttaufe und den gefeierten Namen empfing, und uns dabei erinnern, daß man von einem Kinde nichts über seine Jahre mit Billigkeit verlangen darf, wenn man Hoffnung

behalten will, daß aus ihm dereinst ein liebenswürdiger Jüngling und aus diesem ein wackerer Mann werden soll. Wir werden daher zuvörderst nur nach den aller wesentlichsten Eigenschaftsmischungen zu fragen haben, die zu einer sogenannten Oper, wie das Ding später hieß, gehören; denn wo ist Ausbildung, auch im glücklichsten Falle, wo man nach Anfängen und nach erster Kindheit und ihrem Wachsthum fragt?

Wesentlich gehört Vereinigung der dramatisch-lyrischen Dichtkunst und der Tonkunst zu einer Oper, dann Aktion in wunderlicher aber charaktermäßiger Kleidung der handelnden Personen; ferner zu frischerer Ausschmückung Tanz, doch nicht nothwendig, und Dekoration zu möglicher Augenweide oder auch zur Vergrößerung sinnlicher Täuschung und zum Pomp. — Nehmen wir zu den genannten Dingen noch die Freuden des Mahles und die Spiele der Ehrsucht und der Gewinnlust ohne Mühe, so haben wir Alles beisammen, was dem natürlichen Menschen ohne Unterschied zu seinen Erholungen und Genüssen gehört, was ihn mehr als alles Andere anzieht. Das ist es auch, was die Selbstsucht zu ihrem Gewinne geschickt zu benutzen weiß. Zuweilen treten nun höher gesinnte, geistbegabtere Menschen dazwischen, die, ein wenig Ehrsucht abgerechnet, jene genannten Gegenstände, in denen die Menge ihre geliebteste Lust findet, nicht blos zur Befriedigung des sinnlichen Hanges, sondern auch möglichst zur Erhebung des Innern, was die Bevorzugten lieben, zu verwenden sich mühen. An die sinnliche Lust muß jedoch Jeder, der etwas Höheres wirken will,

seine Verbindungsbestrebungen stets knüpfen, wenn er seine Zwecke nicht selber zu unklug in eine Höhe stellen will, zu deren Erreichung ihm der Athem fehlen müßte. Das Spiel muß er also in Ehren halten, wenn er unter Menschen, wie sie immer sind, etwas, sei es auch noch so Gutes, erreichen will. Außerdem gibt es nur noch zwei Dinge, die bei der Menge zum Ziele führen: Gewinn und Hoffnung zum Gewinn; Geld und Schmauß.

In der That sind nur sehr geringe Kenntnisse nöthig, um sich selbst zu sagen, daß diese eben genannten Dinge die Hauptsache aller menschlichen Erholungen und alles Volksverlangens sind. Die wildesten Nationen sind nicht ohne gemeinsamen Schmauß, nicht ohne Versammlungen zum Tanz mit dem lebhaftesten Gebehrdenspiel, nicht ohne Vorstellungen dramaähnlicher Szenen bald in Reden, bald mit Gesang und Klang, der durch die mannigfachsten Instrumente, sind sie auch roh und oft nur lärmend, hervorgebracht wird. An Vor- und Chorsängern, so wie an allerlei feierlichen Prozessionen fehlt es ihnen nicht im Geringsten. Alles, was zu Schau- Lust- und Opernvorstellungen gehört, wird von ihnen dem Wesentlichsten nach auf Kinderweise geübt, als sei es, da es so allgemein ist, schlechthin dem Menschenleben nothwendig. Im Heranbilden zu mehr Einsicht und Geschmack fliehen alle diese Dinge nicht etwa, sondern sie gestalten sich besser, geordneter, je nachdem der Stand des völkerlichen Vorwärtsschreitens beschaffen ist. Die Chinesen, als das erste kunstnachstrebende Volk, das es zu einem Anfange des nicht blos mechanisch, sondern

bewußt Geregelten brachten, reihen zu ihren feierlichen Aufzügen und Spielen eine Menge eigenthümlicher Ceremonien, wohl gruppirte Sänger- und Instrumentalisten-Massen und bunt geschmückte Tänzerinnen mit Fahnen in den Händen. Rede, Gebehrde, Tanz und Musik gehören in allerlei Vermischungen zu jedem Volksfeste, wohin wir uns auch wenden mögen. Und war es denn bei den Griechen des Alterthums jemals anders? Wie oft ist uns schon vom Thespis und seinem Karren erzählt worden, auf welchen er einen Redner stellte, der zwischen den Tänzern und Chorsängern des Bacchuszuges irgend einen Mythos mit Gestikulationen vortragen ließ, was dem Volke so wohlgefiel, daß er für seine Mühewaltung einen Bock zum Lohn erhielt, der in ihrer Sprache Tragos heißt, weshalb sein Ergötzungsspiel Tragoedia, also Bockspiel genannt worden sein soll, was komisch genug wäre, wenn es nur seine gewisse Richtigkeit hätte. Die Ableitung mag jedoch diese oder eine andere sein, die den Begriff des Ergreifenden, Erhabenen oder Traurigen geben würde, genug wir sehen, daß hier die bedeutungsvollen Reden erst als Intermezzo zu den Tänzen und Dithyramben der Zugmenge des Bachusfestes hinzugefügt wurden. Eben so ist es bekannt, daß Aeschylos, auf dieses Wohlgefallen der Menge an solchen Erzählungen sich stützend, seine Dramen dichtete, die den Chor als wesentlichen Theil des Ganzen beibehielten. Von Musik ist also in jenen erhabenen Dramen des alten Urmeisters ganz gewiß die Rede; sie fehlte nicht. Es kann uns aber nur eine große Freude sein, daß wir uns hier nicht im Geringsten in

die Unterſuchung verwickelt ſehen, wie dieſe mit dem Drama verbundene Muſik beſchaffen war, was uns von unſerm Spiel ziemlich weit entfernen und am Ende ganz ernſthaft machen würde, ganz zu ungelegner Zeit und am unrechten Orte. Es iſt uns hier nur daran gelegen, daß in jenen alten Tragödien der Griechen eine Verbindung der Dicht- und Tonkunſt in Wahrheit Statt fand. Die Muſik aber war bei weitem die untergeordnete, wie ſie es damals im Allgemeinen und noch lange war, ſo viele Wunder uns auch von ihrer Wirkſammkeit erzählt werden mögen, und ſo groß die Liebe der Menſchen auch ſchon zu der noch untergeordneten zuverläſſig geweſen iſt. So wichtig und ergetzlich ſind die Kräfte der Tonkunſt ſchon in der früheſten Jugend derſelben, als ſie noch wie ein liebenswürdiges Kind unter den Menſchen wandelte und im freundlichen Gehorſam gegen alles höher Gebildete ſich den Herzen der Hörer einſchmeichelte. —

Das Nothwendigſte, was zur Oper gehört, nämlich innige Verbindung der Dicht- und Tonkunſt im dramatiſchen Spiele, war alſo ſchon unter den altgriechiſchen Tragikern vorhanden, jedoch im umgekehrten Verhältniſſe; der Dichter war die Hauptperſon, ſeine Kunſt bei weitem die vorherrſchende, ſo wenig auch Flötenſpiel nnd Chorgeſang ſeinen Erfindungen oder Vorſtellungen volksthümlicher Mythenmomente fehlen durfte. Den Werth und die Wirkungsmacht der Tonkunſt empfand alſo ſchon das Alterthum tief genug, ſo wenig es ihrer mehr ſinnlichen als gemüthlichen Stellung auch möglich war, die Tonkunſt auf eine Höhe

der Ausbildung zu heben, daß sie als eine begeisterte Dichtkunst in Tönen für sich allein, unabhängig vom Worte sich hätte herrschend zeigen können. Werden auch Instrumentenspieler des Alterthums als Virtuosen gerühmt und wurden sogar Preise ihnen zuerkannt, dennoch lag das Anziehende ihrer Kunst theils nur im Reize des mit der Gewalt des Rhythmus vereinigten Tones der Melodie, theils in der noch seltenen Fertigkeit des Vortrags, die man bewunderte, nicht aber in dem von uns gekannten Aufschwunge, der die Musik zur selbstständigen, geistig wirksamen Kunst erhebt. Dieß blieb weit späteren Zeiten und den Einflüssen des Christenthums vorbehalten. So groß daher auch immer die Wirkungen des Chorgesanges und selbst die Kraft der Orchestik der Griechen von denen geschildert werden mag, die ihre Schlüsse auf folgende Art stellen: Weil die Griechen in Dichtkunst, Malerei, Sculptur und Baukunst so vortrefflich waren, so müssen sie es auch in der Tonkunst gewesen sein —, und so wenig es hier der Ort ist, eine Gegenmeinung beweisend durchzuführen: so werden doch auch selbst die übermäßigen Lobredner der altgriechischen Musik mindestens zugestehen müssen, daß die Verwendung der Tonkunst in ihren Schauspielen noch untergeordnet und dienend, wenn gleich bereits nothwendig dazu gehörend erschien. Mögen sie dieß abermals als einen nicht genug zu beachtenden Gewinn des griechischen Theaters ansehen, ja als einen in neueren Zeiten verlorenen Vorzug, dessen Verlust es uns unmöglich machen soll, die edle Einfalt und ideale Reinheit der Alten in theatralischen Darstellungen je wieder erreichen

zu können: ſo hat doch zu unſerm Vortheil weder die Richtigkeit noch die Unrichtigkeit ſolcher Behauptungen auf unſere Darlegung der Jugendzeit einer noch ungetauften Oper nicht den geringſten Einfluß. Im Gegentheil, je höher man die einflußreiche Macht der Muſik der Helenen aufzudichten ſich beſtrebt, deſto mehr bewieſe man damit unſeren Satz, daß die Verbindung der dramatiſchen Handlung der Dichtkunſt mit weſentlich dazu gehöriger Muſik, alſo eine bedeutende Anlage zur Oper, ſchon unter den alten Griechen angenommen werden müſſe. Das iſt aber der Punkt, auf welchen wir hier einen um ſo größern Werth legen müſſen, je weniger bis hieher alle Beſchreiber der Geſchichte der Oper, ſo viel uns bekannt iſt, darauf beſondere Rückſicht genommen haben.

Daß in der Folge die Römer, die namentlich in Dichtkunſt, Muſik und Theaterweſen den Griechen Alles ſchuldeten und nur als Nachbildner derſelben anzuſehen ſind, die ihre Vorbilder in den allermeiſten Fällen nicht zu erreichen, viel weniger es ihnen zuvorzuthun vermochten, iſt allgemein bekannt und leidet keinen Widerſpruch. Glücklich alſo ſind diejenigen römiſchen Künſtler zu preiſen, die man ihren Muſtern und Lehrern an die Seite ſtellte; von Erhebung und Umgeſtaltung der Kunſt durch römiſche Geiſteskraft hat keiner, der nach abgeſchloſſenem Lauf ihrer Kunſtbahn die Einflüſſe derſelben betrachtete, etwas hier Bemerkenswerthes zu rühmen gewußt. Selbſt Horaz hat in ſeinem kurzen Lehrgedicht de arte poetica, wo er vom Chor der Alten bei theatraliſchen Vorſtellungen ſpricht:

Des Mitspielenden Roll' und die Pflichten des Mannes behaupte Tapfer der Chor . . u. s. f.

nichts anderes gethan, als daß er die Vorschrift des Aristoteles in seiner Poetik, nur mit mehr Worten ausführend, wiederholte: »Den Chor muß man wie einen Mitspieler ansehen, er muß ein Theil des Ganzen sein und mithandeln, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.« — Das bezeugt uns nicht allein, wenn es noch eines Zeugnisses bedürfte, daß die Grundsätze der Römer hinsichtlich auf ihre theatralischen Ergetzungen dichterischer Art auf die griechischen gebaut beachtet wurden, sondern auch, was uns ganz vorzüglich wichtig ist, daß mit dem Beibehalten des Chores nach hellenischen Ansichten die Musik des Chores als nothwendiger Theil der römischen Dramen angesehen wurde. So war denn die opernartige Anlage, freilich noch in aller Jugendlichkeit und noch nicht einen besondern, ausgezeichneten Namen tragend, nicht blos bei den Hellenen, sondern auch bei den Römern in Wahrheit bereits gegeben. Denn Niemand wird leugnen, daß eine für nothwendig zu beachtende oder beachtete Vereinigung dramatischer Dichtkunst mit der Musik, und zwar mit Gesang und Orchestik, als das Haupterforderniß der nachmaligen herangewachsenen Oper gelten muß. Daß aber die Musik, wie sie eben war, durchaus zum Chore der Alten gehörte, gar nicht von ihm genommen werden kann, wird von Allen nicht allein zugestanden, sondern von Vielen sogar in einer Uebertreibung angenommen, wodurch der Anfang des Opernmäßigen unter Griechen und Römern nur noch weit stärker hervortreten

mußte, als es mit Grund zu vertheidigen sein möchte. Und so war denn zwar der Name nicht da, wohl aber die Sache, auf welche doch stets weit mehr ankommt, als auf den zufälligen Namen. Daß hingegen die Musik noch nicht das Vorherrschende, vielmehr das Dienende und Untergeordnete sein mußte, das liegt im Zustande, in der Jugendlichkeit des Wesens der alten, vorchristlichen Musik, der es nur zum Glück und zum Ruhm gereichen konnte, wenn man sie für liebenswürdig genug in solcher Kindheit bereits hielt, daß sie von ihren älteren und frisch herangereiften, in Schönheit und Ausbildung prangenden Kunstgeschwistern pflegsam gehegt und geliebt werden konnte, so daß die kindliche an der Seite der erhabensten Kunst des Alterthums zu wandeln würdig befunden wurde.

Wie wir nun diese Vereinigung der Tonkunst mit der Dichtkunst auf den Theatern der Alten ganz unbezweifelt vorfanden, eben so gewiß finden wir sie auch in ihren Religions- und anderweitigen Versammlungs-Feierlichkeiten. Bei ihren Prozessionen, bei ihren Kampfspielen, bei ihren Götterverehrungen und Geheimnissen wurden die Hymnen erst recht wirksam durch Töne des Gesanges und der Instrumente; der festliche Tanz weltlicher und religiöser Art konnte ohne Vereinigung mit der Musik gar nicht bestehen. Denke man sich die Musik auch nur als rauschende Trägerin des Rhythmus, also sogar ohne eigentlichen Ton in ihrer niedrigsten Art, es bleibt doch stets eine Art Musik. Wir haben kaum nöthig, dabei länger zu verweilen, da es längst bekannt ist und auch bereits früher angeführt wurde, wie

das weltlich Theatraliſche ſelbſt aus dem heidniſch religiöſen Elemente hervorging. Wohin wir uns alſo wenden, überall ſehen wir die Tonkunſt mit Aufzügen, Tanz, Religionsfeierlichkeiten und theatraliſchen Spielen auf eine nothwendige oder doch allgemein für nothwendig gehaltene Weiſe verbunden. Ob nun etwas weniger oder etwas mehr Muſik für nothwendig gehalten wurde und von welcher Art dieſe Muſik war, die doch nie anders, als was die jedesmalige Zeit und die Bildungsſtufe derſelben bedingt, ſein kann, das iſt im Grunde von weit geringerer Bedeutung, als man gewöhnlich annimmt. Denn iſt die Idee einer nothwendigen Verbindung der Dicht- und Tonkunſt einmal in's Leben getreten, ſo iſt es eben nichts Großes und keine eigentliche Erfindung, die vorgefundene Idee nach den Bedürfniſſen der Zeit und nach den veränderten Abſichten zu modeln. Was Neues hinzugethan wird, iſt im Grunde immer, gegen das Beibehaltene geſtellt, nur wenig; ſehr ſelten oder nie wird etwas Menſchliches gleich von vorn herein in ſeiner Vollendung hingeſtellt, ſondern es hebt ſich nach und nach durch wahre thätige Theilnahme am Werke zu ſeiner Blüthe in ſein Schönheitsalter empor. — Das iſt das allgemeine Loos der Dinge auf Erden. Warum ſollte es in den Künſten anders ſein? Laſſen wir uns nicht durch vorgefaßte Meinungen und unbewieſene Ruhmredigkeiten täuſchen, ſo wird uns die Geſchichte überall deutlich erhärten, daß es auch in Künſten und Wiſſenſchaften nicht anders ſein kann und nicht anders war.

Daß aber die Zeiten ſich ändern, andere Wege und Richtungen zeigen, die heimlich längſt vorbereitet, aber von

der Menge unbeachtet gelassen wurden; daß diese neuern Wege in allerlei Epochen mit magischer Gewalt zu ganz andern Richtungen, als die alten, bisher betretenen, hinziehen, ist nicht minder gewiß, als der Zusammenhang mit dem Früheren es ist, mögen auch die Ziele der verschiedenen Bildungsrichtungen am Ende noch so sehr von einander abweichen, ja einander gerade entgegengesetzt scheinen.

Ein solches, das ganze Lebensverhältniß der gesammten alten Menschenwelt, des mannigfachsten Heidenthums und des der Volkszahl nach kleinen, aber der innern Wahrheitsgewalt nach höchst einflußvollen und weit förderlichen Judenthums, umwandelndes Allmachts-Ereigniß war, wie Jedem bekannt, das Christenthum, das aus dem tiefsten Geheimniß der Stille und Verborgenheit gleich einem Senfkorn zum höchsten Wunderbaume des Lebens unaufhaltsam heranwuchs. Und dennoch griff auch dieses ganz ohne Vergleich dastehende Kraftwerk höchster Wahrheit, als die Zeit erfüllet war, in die Wurzeln der Menschheit ganz nicht unvorbereitet. Die Weisesten des Heidenthumes selbst hatten aus dem Schatze ihrer Erkenntniß durch lange Jahrhunderte aus den gebildetsten Völkern der Erde von allen Himmelslagen her, nicht ahnend, was endlich daraus heranblühen würde, edeltreu darauf hingearbeitet, und die Propheten des mosaischen Gesetzes und der Verehrung Eines allmächtigen Gottes hatten durch ihre weissagende Messiasidee zu einem Glanze des erhabensten Lichtes ihre Hoffnungsfackeln entzündet, die ein von ihnen kaum geahntes Himmelslicht, wie einen Wunderstern des Lebens, in die Bahnen der Erdenwanderung auf-

geflammt hatten. Trotz der heftigſten Entgegenſetzungswuth, trotz allen auch noch ſo gewaltthätigen Hemmungen drang dennoch, ja nur um ſo mehr, der ſiegende Glanz dieſes Weltlichtes in alle Erdenverhältniſſe, in alle Tiefen der Menſchenbruſt und durchglühete, verwandelnd faſt, alle Wiſſenſchaft und alle Künſte, vorzüglich die Tonkunſt, die im Geheimniß des Unendlichen ihre geliebteſte Nahrung, ihre erkräftigendſte Zeitigung findet. Gerade die Muſik war es unter Allem am ſtärkſten, die vom Siege des Chriſtenthums eine völlig veränderte, ungleich höher gehobene Stellung gewann, die im Laufe von Jahrhunderten ſo ganz abgeſondert vom Weſen der vorchriſtlichen Tonkunſt ſich erwies, daß die neue Muſik des Abendlandes mit der vom Morgenlande ausgegangenen alterthümlichen in nichts weiter mehr, als im Rhythmiſchen und materiellen Tone verglichen werden kann. — Daß dieſe an das Wunderbare reichenden Umwandlungen, wie Alles, was erſt tiefe Wurzeln ſchlagen muß, ehe es ſich auf die ſichtbare Oberfläche des Bodens durcharbeitet, nicht zu ſchnell vor ſich gehen konnten, daß es anfangs vielmehr die alterthümliche Tonkunſt dem Hauptſächlichſten nach auf vielfache Weiſe, hier mehr griechiſch, dort mehr jüdiſch und anderwärts gemiſcht, auch von den chriſtlichen Gemeinden aufgenommen und von ihren Individuen der bisher gewohnten Art nach ausgeübt werden mußte, liegt zu ſehr in der Natur der Sache, als daß etwas mehr als eine kurze Hinweiſung darauf nöthig ſein ſollte. Noch war der heilige Ambroſius gegen das Ende des vierten Jahrhunderts dem griechiſch gefälligen Rhythmus auch im Kirchlichen zugethan,

so wie er seine Benennungen der Töne von den Griechen entlehnte. Das änderte sich aber schon gegen den Ausgang des sechsten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung unter Gregor dem Großen bedeutend um, so daß schon damals eine neue, eigenthümliche Richtung der christlichen Tonkunst sich hervorzuthun begann. Dazu hatten die großen Welterereignisse, der Weltkampf der Römer mit andrängenden wilden Horden, der Sturz der durch Unsitte auch innerlich verkümmerten Weltherrschaft derselben, das Sichfestsetzen der Barbaren im Innern der Länder einer früher heidnisch gebildeten Welt, und selbst die unerwartet, aber ganz natürlich Alles überströmende Fluth der Mönchsgewalt, so wie das Aufblühen der Hierarchie selbst das Ihre beitragen müssen. Die gesammten Lebensverhältnisse hatten eine andere Gestalt gewonnen; der innere und fast sogar der äußere Sinn sahen sich wie umgeschaffen; alle Ansichten und Zwecke hatten eine meist völlig entgegengesetzte Richtung genommen. Wie hätte dieß nicht den größten Einfluß auf die Tonkunst haben sollen, die, wie alles Andere, als Dienerin der Religion sich glücklich und allein als solche der Achtung werth fühlte? — Das immer lauter werdende Bevorzugen eines contemplativen Sinnes, einer betenden Sehnsucht nach einem Jenseits, wobei das Leben auf dieser Erde immer mehr als ein Jammerthal geschildert und die Sinne mit ihren Regungen als durchaus sündhaft und der Geißelung werth angesehen wurden; diese asketischen Uebertreibungen einer finstern Mönchsmoral mußten freilich auch die weltliche Lust an Volksmusik verdammungswerth finden, oder sie doch wenigstens ganz un-

beachtet laſſen. Nur die wiſſenſchaftlich Gebildeten hielten möglichſt lange an jenem Vorſchmacke geordneter Kenntniſſe auch in der Tonkunſt feſt, waren aber doch nicht vermögend, ſie im veränderten Leben des Gemeinweſens aufrecht zu erhalten. Denn nicht allein die immer mehr um ſich greifende Verachtung der Weltluſt von Seiten der Kloſterlichkeit; nicht allein die durch Gregors I. wohlbedachte und mit dem ſo genannt gothiſchen Kirchenbau, im Gegenſatze zu den altgriechiſchen Tempeln ſtehend, geſchickt zuſammenhangende Vereinfachung der liturgiſchen Muſik durch Entfernung der alten vielfach beweglichern und ſinnenfreundlicheren Rhythmik hatten die früher geltende Tonkunſt der alten Welt zurückgedrückt, ſondern die politiſchen Verwirrungen unter einander wogender, oft noch roher Völkermaſſen hatten das Ihrige zur Zertrümmerung altherrſchender Künſte und wiſſenſchaftlicher Lebenszierden dazu gethan. Und ſo war es denn theils Unempfänglichkeit der Maſſe für das Feinere, theils Fanatismus gegen das Heidniſche, der auch den Künſten, den unſchuldigen, das Abgöttiſche aufbürdete, was den alten Weg der Bildung mit aufgethürmt wüſten Trümmern unzugänglich machte, ſo daß bald, wie abgeſchnitten, auch keine Spur mehr von ihm in dem Leben der immer mehr geiſtig ſich verdüſternden Zeit zu erkennen war.

Alles aber, was geſchieht, geſchieht zum Heil, dem Macht von oben verliehen iſt, auch durch die Trümmer zu brechen und aus dem Schutte der Verwüſtung ſich grünend zu erheben. Am Ende kann nichts zurückgedrängt und in's Reich der Nacht geſtoßen werden, als was irgend einer Ge-

genwart nicht mehr zur Nahrung gereichen kann, sei es weil das früher Geltende in sich selbst zu gering und nicht mehr nahrhaft ist, sei es weil die Gegenwart irgend einer Zeit so arm und schwach geworden ist, daß sie die alte starke Nahrung nicht mehr vertragen kann und also ihrer theils nicht bedarf, theils nicht werth ist. — Das Grundwesentliche der alten Tonkunst war jedoch keineswegs vergraben worden, vielmehr bildete es die Grundlage selbst der kirchlich umgewandelten Musik immer noch fort, wie vormals. Nur das Feine und vielfach Gewandte lebensfroher Rhythmik und der nicht zum rechten Ziele führende Weg der spekulativen Tonkunst der Alten waren verrannt. Das war aber ein Glück, das nicht selten im Mangel der Zeiten, die das Alte vergeudet und noch nichts Neues, was wahrhaft pflegen könnte, erworben haben, sich neue Bahnen zu höheren Freuden bricht. Dadurch allein war es möglich geworden durch manches Tappen im Finstern uns endlich auf den Weg gesunder Mehrstimmigkeit zu finden und ihn immer lichter, höher und reizender zu bilden. Und so hatte zwar die christliche Zeit einen ganz neuen Weg in der Tonkunst eingeschlagen: aber man hatte doch auch das alte gediegene Vermögen auf die neue Wanderung in entgegengesetzter Richtung verständig mitgenommen und den neuen Erwerb damit unternommen und gefördert. — Selbst das alte Lebensspiel, das von der menschlichen Natur durchaus nicht zu trennen ist, hatte keine Askese zu Tode geißeln gekonnt. Die Vereinigung des Tones der Musik und des Wortes hatte auch die strengste Liturgie der Kirche bewahren müssen; sie zog in

Hymnen mit den Pilgern nach Jerusalem und dem heiligen Grabe und kehrte mit ihnen wieder heim; selbst die Sehnsucht nach dem himmlischen Jerusalem mußte sich, vor wie nach, der Vereinigung der Tonkunst und des bestimmteren Wortes bedienen, um sich Luft zu machen. Vor wie nach brauchte man die Sinne, um das Heilige selbst den Menschen menschlich eindringlich zu machen. Die Pracht der Kleidung und des Schmuckes war aus dem Leben der Masse in die Kirchen übergegangen, und selbst die Ertödtung der Sinne war zum Schauspiel für die Sinne geworden. Man vermummte sich in die seltsamsten Gestalten, regelte mit Fleiß Skapulire, Bett, Küch und Keller, um sinnlich auffallend zu erscheinen, und veranstaltete Prozessionen aller Art, zum Schau- und Mitspiel der Menge, sehr oft mit Sang und Wort vereint. Ja selbst den Tanz mit Musik ließ sich das Volk nicht nehmen. Man tanzte vor den Kirchen und auf Gottesäckern, wenn es anderswo verboten war. Die strengsten Kirchenväter, wie die klügsten, fanden kein besseres Mittel zur sittlichern Bildung des Volks, als daß sie nicht die Sache selbst aufhüben, was keine Macht vermochte, sondern daß man das Unanständige und zu Rohe bestmöglichst entfernte. Das konnte aber in den Jahrhunderten immer zunehmender Verfinsterung, die sowohl von der eigenen Richtung, welche die Religion genommen hatte, als von der politischen Wirre, wie von der Unterdrücktheit der Volksmassen abhing, kaum möglich gemacht werden. Denn überall und zu jeder Zeit vermag das Wesen der Menschen nichts Anderes zu lieben, als was es zu empfinden und sich vor-

zuſtellen Fähigkeit beſitzt. Die Natur muß ſich ausſprechen und gibt nichts weiter und kann nichts Anderes geben, als was ſie hat. Niemand ergreift etwas, was ſeiner Größe nicht nahe genug liegt. Wie ſollte daher nicht jedes Zeitalter in ſeinen Thaten und Liebhabereien ein gültiges Zeugniß ſeines Weſens liefern? Aus ihren Thaten ſollt ihr ſie erkennen und am meiſten und ſicherſten aus ihrer Luſt, aus dem, womit ſie ſpielen und wie ſie es thun.

Je roher und unwiſſender die Zeiten ſind, deſto leichter ſind ſie zwar von denen zu mißbrauchen, die Kunſt, Wiſſenſchaft und Weltpracht am hervorragendſten vereinen, aber deſto leichter mißbrauchen die Mißgebrauchten auch bei Gelegenheit wieder ihre Mißbraucher und ziehen Alles, was die letzten geben, ja ſie ſelbſt in jene Rohheit hinein, die jedem Mißbrauche auf dem Fuße nachfolgt, damit die Uebertreibung lächerlich und in der Lächerlichkeit endlich geſtürzt werde. Und das Alles geſchieht im Volke durch jene nie auszurottende Liebe zum Spiele, zur Unterhaltung nach den Stunden aufgedrungner oder nothwendiger Anſtrengung. Am liebſten ſpielt der Aberglaube, denn er iſt ja ein Spiel des Verſtandes mit dem Unverſtande. Alle abergläubigen Zeiten und Menſchen ſpielen daher am liebſten und eifrigſten mit der Religion. Sie haben nichts anders; die Luſt der Sinne, die nicht zu vertilgen iſt, erſcheint ihnen verſündigt, ſo trägt man ſie in's Religiöſe über und behängt ſie mit phariſäiſchen Denkzetteln der Eitelkeit und mit allerlei anderem Tande des äußerlichen Scheines. Bald umhängen ſich die Frommen mit Muſcheln, mit geheiligten Ringen,

auf heilige Gräbte gelegt, damit sie Wunderkraft erhalten; bald setzen sie sonderbare Mützen auf, nehmen kreuzgeformte Stäbe in die Hand und verhüllen sich das Gesicht, wie die Flagellanten, während sie Brust und Füße entblößen. So ziehen sie durch Stadt und Land, mit Sang und Klang, der nicht fehlen darf, dem Volke ein Schau- und Hörspiel bietend, das nicht verachtet wird. Die Klöster selbst, denn ihre Bewohner bleiben Menschen, so nahe sie sich auch dem Himmel stellen, enthalten sich nicht des Spieles; und so stark man das alte Heidnische zur Sünde machte, so wenig verhinderte dieß z. B. die gelehrte Roswitha von Gandersheim, selbst in dem dunkelsten Jahrhunderte der christlichen Welt, schon 980 den heidnischen Terenz in geistlichen Komödien nachzuahmen. Die Teufel müßen aus der Hölle heraus und zum Besten der Mönche dem Abte beweisen, daß sein Wein, den er auftischt, schlechter als der Dreimännerwein ist, der einem unglücklich Festgehaltenen mit Gewalt eingegossen werden muß. Die Engel des Himmelreichs und Heilige steigen zur Erde herab und lehren so dem heiligen Dunstan Melodien, die der Grundheilige dann seinen Mönchen und der Kirche lehrt.

Als aber vollends das ominöse Jahr 1000, wo die Leute aus Ehrfurcht vor der Weissagung, es sei der jüngste Tag vor der Thür, Topf und Tiegel zum Fenster hinaus warfen und ihr Hab und Gut an die Klöster schenkten, damit es ihnen nicht ginge, wie dem reichen Manne im Evangelio, zur großen Verwunderung der Menschen ohne jüngsten Tag vorübergegangen war, da gingen die Spiele

mit religiöſen Dingen erſt recht los und ſtiegen in Ausgelaſſenheit immer höher und manchmal ſo hoch, daß die wohlmeinenden Concilien und Biſchöfe ihre wahre Noth mit dem etwas aufdämmernden Volke hatten. Gern hätte man es ihnen vergönnt, wenn ſie nichts weiter als die Hauptbegebenheiten des Lebens Jeſu und ſeiner Apoſtel, der Märtyrer, der ſeligen Jungfrau u. dergl. auf den Straßen, Märkten, Kirchhöfen ꝛc. mit Mummerei, Pantomimen, Tanz, Geſang und Saitenſpiel auf allerlei Weiſe vorgeſtellt hätten; gern hätte man dem Volke ſogar den rohen Witz erlaubt, der in ſolche Gegenſtände zur Ergötzung der Menge und zur beſondern Ehre der Spielenden eingemengt wurde; was konnte man dagegen thun? Die Spielluſt der aufdämmernden Maſſe griff in allen Ländern der Chriſtenheit weit anſteckender um ſich, als der St. Veitstanz oder der ſchwarze Tod. Man wäre ſehr zufrieden damit geweſen, hätte nur dieſe aufgereizte Spielluſt ſich damit begnügt und wäre ſie nur nicht ſogar unter die Diener der Kirche ſelbſt gefahren, die einen Ruhm darin fanden, auch wohl etwas Gutes zu thun vermeinten, wenn ſie ſelbſt, doch einiger Maaßen gebildeter, Aehnliches verfaßten und dem Volke, ſo gut maskirt als die Laien, in eigner Perſon vorſpielten. Das hatte aber natürlich die üble Folge, daß dergleichen Spiele in die Kirchen ſelbſt gezogen wurden, wogegen ſogar Verbote der Päpſte wenig fruchteten. — Waren ſie in den Kirchen gewöhnlich geworden, ſo wird man ſich nicht wundern, daß auch die Kloſterleute an denſelben regen Antheil nahmen, zum Beweis, daß der Menſch das Spiel der

Sinne und mit den Sinnen nicht los wird, nicht einmal los werden will, er stelle sich auch, wie er wolle; ja es zeigt uns die Geschichte, daß die Wesenheit der menschlichen Natur immerfort sich gleich bleibt, auch wenn man sie auszutreiben und gänzlich umzukehren sich beeifert. Sind es dieselben Kräfte, die dem Menschenwesen angeboren bleiben, so müssen auch die Thätigkeiten dieser Vermögen im Grunde dieselben bleiben, so verschiedenartig die Richtungen dieser Thätigkeiten immerhin sein und werden mögen. Im Heidenthume, dem gebildetsten wie dem ungebildetsten, spielte man, wie wir wissen, mit Mummerei, Gebehrdenspiel, Tanz, Erzählung, Gesang, Instrumententon und Instrumentenlärm: hat man in der Zeit des Christenthums anders oder mit andern Dingen, als den genannten gespielt? hat man Volksfeste und Aufzüge aller Art nicht eben so vielfach als im Alterthume gesehen? — Die Sache bleibt, die Richtung und die Ausdrucksart wird anders, je nachdem der sogenannte Geist der Zeiten sich geändert hat, dessen Hoheit oder Flachheit, Feinheit oder Plumpheit am schnellsten und wahrsten in der Art dieser Spiele einer Zeit erkannt wird.

Da wäre nun in den Jahrhunderten des vielgerühmten Mittelalters nicht viel Tröstliches zu holen, wenn uns der ganze Verlauf nicht eben die wichtige Lehre einschärfte, daß sich das Sinnliche im Menschen durch jeden Unterdrückungsversuch, auch den wohlgemeintesten, nur vermehren, nicht ausrotten läßt; daß es uns sogar die Ueberzeugung bestär-

ken muß, es leide überall das Geiſtige im Menſchen Gewalt, wo den Sinnen zu viel von ihren unveräußerlichen Rechten entzogen werden ſoll. Immer hat es ſich bewährt, daß das Unrecht einſeitiger Anmaßung ſich ſelbſt Unrecht gebiert und etwas in's Leben ruft, was ſeiner Abſicht ganz entgegenläuft. So viele Poſſenreißer, die an Höfen, in Burgen, auf Märkten und ſogar in den Kirchen herumſchwärmten, und ſo viele durch kindiſche oder auch wohl ekelhafte Abgeſchmacktheiten im Spiele mit dem Heiligſten ſich berühmt machten, gab es im ganzen heidniſchen Alterthume nicht, als in den verdunkelten Zeiten des Mittelalters in einem einzigen Jahrhunderte ſich zeigten zum größten Antheil der geiſtesſchwachen Menge, die durch ſolche derbe Widernatur aufgereizt, unterhalten, und vom Schlafe zur Munterkeit aufgeſtachelt werden mußte.

Einige der auffallendſten und bekannteſten Beiſpiele von der Rohheit der Unterhaltungsſpiele jener mönchhaft niedergehaltenen und ſehr langen Periode mögen uns zeigen, daß wir nichts entbehren, wenn wir die andern, richtig aufbewahrten Ungereimtheiten in jener Nacht zurücklaſſen. Man traut ſeinen Augen und Ohren kaum, wenn uns aus einer franzöſiſchen Vorſtellung der Auferſtehungsgeſchichte Jeſu folgende dialogiſirte Reime zwiſchen einem Engel und Gott dem Vater ausgehoben werden, die hier, nicht im Geringſten übertrieben, in teutſcher Nachbildung zu allgemeinem Verſtändniß gebracht werden ſollen. Gott ſchläft, ein Engel weckt ihn auf und ſpricht:

Engel:

Ewiger Vater, wirst du nicht roth?
Des Unrechts solltest dich schämen fürwahr:
Dein sehr geliebter Sohn ist todt,
Und du schläfst wie ein Betrunkner gar!

Ewiger Vater:

Ist er todt?

Engel:

Auf mein ehrlich Gesicht!

Ewiger Vater:

Hohl' mich der Teufel, das wußt' ich nicht.

Zu solchen und ähnlichen plumpen, und doch der damaligen Zeit willkommenen Abgeschmacktheiten wiederhole man sich nur die Späße, die an den lange Zeit gar nicht auszurottenden, ja von Doctoren der Universitäten heftig vertheidigten Esels- und Narrenfesten mit den heiligsten Dingen und den würdigsten Vorstehern der Religion unsäglich wild und keck getrieben wurden, und man wird stets von Neuem darüber erstaunen, an welchen Spielen eine Menschenwelt Wohlgefallen finden kann, welcher überspannte Sehnsucht nach einem Jenseits das Unrecht angethan hatte, ihr die Erde und ihre erlaubten Genüsse als nichtig, verderblich und ganz zur Hölle führend vorzumalen. Man kann zwar allerdings mit Recht sagen, die alte Heidenwelt liefert uns der unsittlichen Volksergötzungen, die mit dem Wesen ihrer Religionen eng verbunden waren, nicht wenige. Es ist hinlänglich, an die Umzüge der Bacchantinnen, an die Tempel und Gebräuche in denselben zu Ehren der Venus und an

die Saturnalien zu erinnern. Es wird Niemand so leicht widersprechen; man wird zugeben, daß das Aergste des Mittelalters in der vorchristlichen Welt mindestens ein Vorbild aufzuweisen hat: aber man wird doch auch nicht in Abrede stellen können, daß die geistige und veredelnde Kraft der christlichen Religion mit der heidnischen an sich keine Vergleichung aushält und daß die Hoheit der Christuslehre ohne Zweifel weit schneller und tiefer die Menschenwelt veredelt und glückseliger gemacht haben müßte, wenn die ganze Natur der Menschheit besser beachtet worden wäre, wenn man nicht von einem Extrem zum andern geschritten wäre und namentlich dem nothwendigen Spiele der Sinnlichkeit sein Recht gelassen und das Irdische nicht zu unwahr, oft selbst so unredlich und wider Jesu Sinn in das Verächtliche herunter gezogen angegeben hätte. Die Scherzweisen der genannten Esels- und Narrenfeste, die früh begannen und bis in das 15te Jahrhundert, also bis in die Zeiten eines sich erhebenden Verstandes und hellerer Erkenntniß, gar nicht verdrängt werden konnten, erlauben uns keineswegs, den Zustand und die Bildungsstufe gemeiner Christenheit höher als das vorchristliche Alterthum im Sittlichen zu stellen, so viel Veranlassung man auch zu wesentlicher Veredlung hatte. Es war und blieb die altsinnliche Ausgelassenheit, die auch die Volksfreude der Christenheit beherrschte bis zu den Segnungen eines heller strahlenden Lichts in Kunst und Wissenschaft.

War es denn etwas anderes als Zügellosigkeit, die ihr Müthchen kühlen wollte, wenn man gerade in der Zeit

der Weihnacht und des neuen Jahres, wo ſonſt die Saturnalien gefeiert zu werden pflegten, einen Eſel mit einem Prieſterrocke oder mit einer Mönchskutte umhing, ihn in Prozeſſion der Geiſtlichen und des Volks durch die Städte bis zur Kirchthür führte, wo man ihm Lieder ſang, die, mit nachgeahmten Eſelsgeſchrei begleitet, ihrem Inhalte nach ſo wenig Witz enthalten, daß es Zeitverderb wäre, wenn wir ſie in verteutſchte Reime bringen wollten; oder war es nicht die grenzenloſeſte Ausſchweifung, wenn man um eben jene Zeit mit Nachahmung aller heiligen Gebräuche einen Narrenbiſchof oder Narrenpapſt wählte, ihn mit aller Auszeichnung eines Biſchofs oder Papſtes bekleidete, in den Hauptkirchen unter den lächerlichſten aus dem Kirchlichen entlehnten Gebräuchen einweihete, ihm Untergeiſtliche gab, ihn Meſſe halten und zu verdreheten, in Poſſen verwandelten Worten den Segen ſprechen ließ, worin er dem verſammelten Volke das derbſte, ſchmutzigſte Unheil auf den Hals wünſchte, während die ordentlichen Geiſtlichen auf dem Altare Würfel ſpielten und Andere ſtinkende Sachen in's Rauchfaß warfen, mit Masken und abſcheulich bemalten Geſichtern in den tollſten Verkleidungen, als Poſſenreiſſer, Frauenzimmer, oder wohl gar nackt ſich unter den Zuſchauern in der Kirche herumtrieben, unſittliche Poſituren machten und ſchandbare Tänze aufführten, die ſchmutzigſten Lieder ſangen und überhaupt alle Rohheit niederer Geſinnung zu dem ſkandalöſeſten Ergötzen einer überfüllten Kirchenverſammlung bis auf das Aeußerſte trieb? Und davon ſchloſſen ſich die ordentlichen Geiſtlichen nicht etwa aus, ſondern

waren in ihren Vermummungen recht geschäftig mitten unter ihnen. Es waren nur Kleinigkeiten der Ausschweifung, wenn der Almosenpfleger im Namen des Narrenbischofs die Absolution in folgenden teutsch umgemodelten Reimereien dem versammelten Volke ertheilte:

Auf meines Herrn Bischofs hohes Gebot
Gebe euch Allen der liebe Gott
Eine Leberkrankheit, zwei Finger Kräz' an's Kinn,
Für's Uebrige nehmt einen Korb voll Vergebung hin.

Da man aber mit einem Tage dieser unverschämten Possenreißerei mit dem Heiligen nicht zufrieden war, sondern den allbeliebten Volkspaß von Weihnachten an bis auf den Sonntag nach Epiphanias ausdehnte, so mußten zur Beibehaltung der beschriebenen Gebräuche und Unsitten mindestens zuweilen ein veränderter Ablaß, ein durch viele Worte auseinander gerissenes Alle — — hia und manche Faux-bourdons der Sänger folgen, die eine nicht geringe Rolle dabei spielten. Namentlich hatte sich dabei der Vorsänger durch allerlei gewandte Gurgeleien auszuzeichnen, wenn es gut heißen sollte. Jemehr er sich damit hervorthat, deste besser gefiel es und desto größere Ehre hatte er davon. Die Musik mußte sich also nach der Sitte alter Zeit weidlich zu diesen Schnurren mißbrauchen lassen sowol in den Kirchen als an den gewöhnlichen tollen Umgängen durch die Städte, wobei namentlich die Instrumente sich lustig hören lassen mußten. So wie es fast außer Zweifel ist, daß diese wilden Späße in Frankreich ihren Ursprung nahmen, dort am eifrigsten getrieben, in Paris am stärksten vertheidigt und

am längſten in dieſem Lande beibehalten wurden, denn von Teutſchland kann man wenigſtens nicht beweiſen, daß ſie ſich weit über die Städte am Rhein verlaufen hätten, welche allerdings dieſe Decemberfreiheit, auch das Feſt der Calenda oder der Unterdiakonen genannt, ſich ſehr wohlgefallen ließen: ſo waren es auch hauptſächlich franzöſiſche Schriftſteller, die uns die Beſchaffenheit dieſer Feſte am weitläufigſten beſchrieben haben. Vom Eſelsfeſte that es namentlich Du Cange unter dem Artikel ſeines Glossar. med. et inf. Latinit. „Festum asinorum.“ und vom Narrenfeſte Tillot, welcher in ſ. Memoires pour servir à l'histoire de la fête des Foux (1741) ſogar die Mummereien und Masken, deren man ſich an mehren Orten dabei bediente, in Kupfer ſtechen ließ. Dennoch würde man ſehr Unrecht thun, wenn man meinen wollte, daß Italien, Spanien u. ſ. w. nicht gleichfalls mit Freuden daran Antheil genommen haben ſollten, was ſich klar aus den Verboten ſchon ergeben würde, welche in den ſich zum Lichte erhebenden Zeiten mindeſtens von Päpſten, Biſchöfen und Concilien dagegen erlaſſen wurden.

Offenbar ſchließen ſich an dieſe Volksliebhabereien einer im Rechte der Sinnlichkeit des Menſchen zu ſehr niedergehaltenen und eben darum darnach noch weit begierigeren und darin tolleren Zeit jene bekannten und ſehr lange beliebten Weihnachtsſpiele, die in unſern vaterländiſchen Gauen die Menge ergötzten, wir meinen die Chriſtkindesſpiele, die in den ſonderbarſten Vermummungen die Mutter Maria, das Kindlein, den Joſeph, die Hirten, den König Herodes, die Weiſen des Morgenlandes vorſtellten. Dazu gehörte

auch der Knecht Ruprecht, der die guten Kinder belohnte und den unartigen ein Schrecken war. Wer hat es nicht gehört, wie durch Göthe und Zelter das Andenken an jene Maskenschau- und Hörspiele noch bis jetzt in den Reimen erhalten worden ist:

Die heiligen drei Kónig' mit ihrem Stern,
Sie essen, trinken und bezahlen nicht gern!

Mochte auch der Witz der Reden, gereimt und ungereimt, und der Darstellungen noch so sehr den Stempel der Zeit an sich tragen, so waren sie doch mit den oben genannten Ausgelassenheiten nicht zu vergleichen, denn die vermummte Gesellschaft zog nicht in die Kirchen, es wäre denn in die Mette, wo es freilich oft sehr lustig herging, in der Regel doch aber nur durch die Straßen und in die Häuser ihrer Bekannten, wo sie ihr kurzweiliges Wesen trieben. Dergleichen maskirte Umzüge wurden, nicht minder bekannt, an manchen Orten bis in unsere Tage, bei Gelegenheit des Pfingsttanzes gehalten.

Man sieht, die menschliche Natur bleibt sich in der Liebe zu auffallend sinnlichen Unterhaltungen gleich, mag man es auch anfangen, wie man will, um sie umzumodeln; sie läßt sich ihr Recht nicht nehmen, was ihr auch gar nicht zu verdenken ist. Wäre nicht der Trieb nach Geselligkeit, nach Unterhaltung leichter und sinnerquicklicher Art, es wäre viel weniger That und Reiz zum Emporstreben in der Menschenwelt, die von manchem Kummer gedrückt, von vielfacher Noth belastet wird. Man thut nicht allein ein

großes Unrecht, wenn man gegen das Spiel in den Erholungsſtunden hart eifert, an den Menſchen, ſondern auch am Guten und Tüchtigen ſelbſt, das der zu ſtreng Gehaltene ſchwer auszurichten vermag.

Es ſoll aber mit dem Geſagten nicht etwa die Behauptung aufgeſtellt werden, als ob unſere teutſchen Vorfahren von allen Vermummungs- und Witzſpielen in den Kirchen frei geweſen wären; ſie hatten ſie gleichfalls und ausgelaſſen genug. Wie hätten ſie in dieſem Punkte unvergleichlich gegen alle andere Völker bedrängter Chriſtenheit daſtehen ſollen? Auch waren ſie nicht ohne die Plumpheiten, welche die Bildungsſtufe jener Jahrhunderte mit ſich brachte.

Viele dieſer mit Ausgelaſſenheiten untermengter Vorſtellungen, wenn ſie nur nicht zu weit vom Anſtändigen ſich entfernten, wurden von frommen und wohlhabenden Bürgern, ja ſogar von der Geiſtlichkeit ſelbſt äußerſt begünſtigt; mag es nun ſein, daß ſie ſelbſt Vergnügen daran fanden, oder daß ſie in Verbindung mit der äußerlichen Luſt den Glauben und den Sinn für Gegenſtände der Religion und deſſen, was dazu damals gerechnet wurde, zu befördern gedachten. Am Ende wirkten wohl beide Urſachen gemeinſchaftlich. Das war vorzüglich in den ſogenannten Myſterien der Fall, deren Darſtellung ſehr lange allgemein beliebt war.

Niemand wird dieſe chriſtlichen Myſterien mit den gleichnamigen Geheimgeſellſchaften und religiöſen Feierlichkeiten der Eingeweiheten des Heidenthums, die bis in die Anfangszeiten des Chriſtenthums immer zahlreicher wurden und bis

in das dritte Jahrhundert christlicher Zeitrechnung fortdauerten, verwechseln. Eins hatten jedoch auch die altheidnischen mit den christlichen gemein und gerade das, was vorzüglich hieher gehört, nämlich schauspielartige, mit Gesängen und überhaupt mit Musik verbundene Aufführungen und Umgänge. Wollte man die frühesten Feste der Christen, selbst das uralte Fest der unschuldigen Kinder mit den dazu gehörigen Hymnen, als des Prudentius: „Salvete flores Martyrum" gewissermaaßen hieher rechnen, oder doch im Vergleich mit den ältesten Feierlichkeiten heidnischer Art anziehen; wollte man die fröhliche Feier des Osterfestes erwähnen, das sehr früh recht echtgläubig als ein Fest jeder Freude und Wonne angesehen, durch Illuminationen, Speisungen, Musik und Volksspiele gefeiert wurde und hauptsächlich im Morgenlande mit allerlei Possen und Volksschwänken, oder mit dem sogenannten Ostergelächter und den von den Kanzeln vorgetragenen Lustmährchen, die auch im Abendlande nicht ungewöhnlich waren: so hätten wir die Einführung von Gesängen, Tänzen, Aufzügen und allerlei Spielen in die christliche Religion nach einem Vorbilde der heidnischen sehr frühzeitig. Es ist dem auch so, und wir haben die Anfänge solcher Dinge keineswegs erst zu den Zeiten der Kreuzfahrer, wie es stehende Gewohnheit der Schriftsteller über diese Gegenstände geworden ist, zu suchen. Man muß sich wundern, daß auch nicht Einer von Allen, die über die Anfänge des Dramaturgischen in der Christenheit geschrieben haben, es einer bestimmt ausgesprochenen Erwähnung werth fand, wie hervorstechend die Lust am Dra-

maähnlichen sich schon in den ersten Zeiten, als das Christenthum, vom Staatsdrucke befreit, aufzuathmen begann, in vielerlei Auffallendem ankündigte. Ist doch Ephraem, der Syrer, der eigentliche Schöpfer der orthodoxen Hymnologie seiner syrischen Kirche (denn ketzerische Männer hatten dort schon früher die Reize der Dichtung und der Tonkunst angewendet, namentlich ihren gnostischen Meinungen Eingang zu verschaffen), ein so merkwürdiger Mann, daß ihn Jeder, der über Einführung der Gesänge in die christliche Kirche nachdachte, kennen muß. Und dieser verfaßte unter vielen Andern, man schreibt ihm über 1200 sehr mannigfache Gesänge zu, auch einen sehr lang ausgeführten Wechselgesang zwischen der Maria und den Magiern, welcher einen ordentlichen Dialog bildet, der mit Aktion und Allem, was zum Dramatischen gehört, aufgeführt werden könnte. Gesungen und zwar, was nicht unbeachtet gelassen werden darf, mit Hinzuziehung der Mädchen und Frauen, was auch Ambrosius that, wurden diese Dichtungen gleichfalls. Und so sind diese kirchlichen, mit Musik verbundenen Scenen, die im vierten Jahrhunderte bereits gebräuchlich waren, durchaus nicht unberührt zu lassen. Augusti hat Recht, wenn er dergleichen dialogisirte Gesänge Liederdramen nennt und von ihnen versichert, daß sie in der spätern Kirche, auch bei den Griechen und Lateinern, Beifall und Nachahmung fanden. War doch die Liebe zum Dramaturgischen damals schon so groß, daß man es sogar in den Homilien auf den Kanzeln anwendete, wie es sich aus Reden des Eusebius von Emisa in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts erweist.

Das sind Zeugnisse genug, daß die aus Palästina rückkehrenden Pilger zu den Zeiten der Kreuzzüge und alle Umzügler frommer Art nur im Geschmacke und Sinne jener Weltrichtung fortsetzten, was lange vor ihnen bereits angefangen hatte und mit Zuneigung und Freude aufgenommen worden war. Ein abermaliger Beweis, daß die menschliche Natur in ihren Grundbedürfnissen sich in allen Lagen und Lebensrichtungen gleich bleibt, und daß ein gewisses Spiel durch Hinzuthun sinnlicher Erregungen gar nicht völlig aus ihr gedrängt werden kann.

Damit, daß wir die Anregung und Einführung des Dramaähnlichen aus den Zeiten der Kreuzzüge, womit man den Ursprung der eben genannten Mysterien und anderer Spiele religiöser und weltlicher Art allgemein zu beginnen pflegt, oder vielmehr nur den ersten Antrieb dazu zu suchen sich verwöhnt hat, in viel frühere Jahrhunderte des Christenthums mit Grund verlegen, wollen wir jedoch den Pilgern und Umschwärmern jener Zeit durchaus nicht den großen Einfluß abgesprochen haben, den sie auf Verbreitung und verstärkte Liebhaberei zu solchen und ähnlichen Unterhaltungen allerdings hatten. Nur müssen wir darauf dringen, daß es zweierlei ist, eine Sache fördern und sie beginnen oder zuerst einleiten; das Letzte muß ihnen ab-, das Erste zugesprochen werden. Und sogar der den Kreuzzügen längst zuerkannte Vortheil für die Bildung europäischer Völker, den sie zuverlässig ganz wider die Absicht der Unternehmung derselben nach sich zogen, ist weit weniger in den neuen Gegenständen zu suchen, welche die aus dem Morgenlande Zurückkeh-

renden wirklich mit in ihre Heimath brachten, als vielmehr in der lebendigern Aufreizung des Geistes, die durch neue Erfahrungen, neue Sitten und Lebensverhältnisse, so wie durch die daraus hervorgehende Vergleichung des gewohnt Alten und des lockend Neuen stets zum Gewinne ausschlägt. Eine so großartige Unternehmung, als die Kreuzzüge waren, mußte daher unausbleiblich die Munterkeit des innern Menschenwesens fördern, und wenn auch noch weit weniger wirklich Neues und bisher in Europa gänzlich Ungekanntes mit heimgebracht worden wäre, als ihnen jetzt nach mancherlei beschränkenden Untersuchungen noch zugestanden werden kann. Hatte also auch die Musik selbst, bis auf einige musikalische Instrumente, welche man nach Europa übersiedelte, aus dem Schatze des Orients unmittelbar keinen namhaften Vortheil empfangen, so war doch mittelbar jene allgemeine Lebensaufregung auch der Tonkunst, wie allen andern Künsten und Wissenschaften, höchst förderlich gewesen. War man doch im Allgemeinen thätiger, unternehmender, spekulativer geworden; hatten doch Noth und Gefahr gar manche Kraft in das Leben geschlagen, die ohne dieß gewiß noch lange träumerisch unthätig geschlummert haben würde. — Wen man braucht, dem hilft man auf. Man hatte das Volk gebraucht, und von dem Augenblicke an hatte man es aus seinen Ketten entlassen. Um ihm die Wohlthat der Befreiung noch fühlbarer zu machen, mußte der gewaltige Kampf der geistlichen und weltlichen Macht, gleichfalls durch die Kreuzzüge nicht wenig vermittelt und genährt, losbrechen und das Spiel beider Gewalten in das hellste Feuer setzen. Beide Parteien

suchten das Volk an sich, folglich von dem Feinde loszufesseln. Wie weit wurde das Leben in Kampfesleidenschaft! Auf der einen Seite wurde das fromme Spiel des Aberglaubens, auf der andern das lockende Spiel des Weltgenusses immer reizender d. h. sinnlicher gemacht; hier wurde mit Reliquien und Ablaßbriefen, dort mit prunkenden Volksfesten und mit Freiheitsbriefen gespielt. Und siehe! das Volk und mit ihm Kunst und Wissenschaft spielten sich im Drange der Bewegung immer freudiger und immer eifriger groß. — Zu aller Lebensfreude gehören Dichtkunst und Musik. Wie hätten sie nicht aufwärts gedrängt werden sollen? Ihr Spiel nahm überhand im Geistlichen und im Weltlichen.

Im Geistlichen waren es vorzugsweise die schon genannten Mysterien, die sich der Volkspaß angeeignet hatte. In den ältesten Zeiten des Christenthums benannte man hauptsächlich die Feier der Taufe und des Abendmahles bei verschlossenen Kirchenthüren so, ohne die Geheimnisse des Glaubens im Allgemeinen davon auszuschließen. Jetzt waren es dramaähnliche Spiele mit theatralischer Ausschmückung geworden, deren Gegenstand der Religion und der Tradition entnommen und mit beliebigen Scherzen ausgeputzt worden war. Je lebensfrischer das Volk wurde, desto schau- und hörlustiger wurde es auch. Standen keine Kirchen dafür offen, so gab es doch stets offene Straßen und Märkte dafür; konnte man keine Gerüste für solche Vorstellungen aufbauen, so traten die vermummten Histrionen auf irgend einen Karren. Seit dem 12ten Jahrhunderte vermehrten sich diese Spiele zusehens und das 13te sahe sie in Menge und Aus-

gelassenheit zunehmen. Viele Geistliche und viele frommgläubige Seelen hielten sie, der Lust wegen, die sie daran hatten, für Gewinn, sich tröstend, es werde doch dem Volke irgend ein Glaubenspunkt oder irgend ein Heiliger in gutes Andenken gebracht. Man merkte es nur zu spät, daß es gefährlich ist, mit dem Heiligen zu spielen. Ganze Verbrüderungen für solche Spiele wurden gestiftet und erst, nachdem sie wacker in's Leben eingegriffen hatten, von der Geistlichkeit verboten. Die Spiele selbst waren vielfach, bald bloße Pantominen in Verkleidung, bald mit Tanz, bald mit Erzählung, bald mit Gesang, mehr oder weniger verbunden; immer aber waren es göttliche Comödien mit Späßen untermengt, die oft derb genug waren. Daß sie den Geistlichen selbst behagten, sieht man schon daraus, daß sie diese Spiele ihrem Inhalte nach ordentlich klassificirten, während das Volk den Allgemeinnamen Mysterien beibehielt. Eigentliche Mysterien wurden von den Schulgerechten nur diejenigen genannt, welche wirkliche Glaubensgeheimnisse abhandelten; war der Gegenstand aus dem alten Testamente entlehnt, hießen sie Tropen oder Figuren; aus dem neuen: Evangelien; stellten sie die Wunder der Heiligen dar, hießen sie Exempel; erzählten sie das ganze Leben der Heiligen: Historien, und war ihr Hauptgegenstand irgend etwas aus der Moral, was später dazu kam, nannte man sie in Italien Fausti.

Kein Wunder, wenn die Weltlichen solchen Spielen ihr Herz aufschlossen. In Paris erbaute man schon 1313 ein eigenes Theater für diese göttlichen Komödien und

führte namentlich die Paſſion Jeſu, die Auferſtehung Jeſu u. ſ. w. mit Geſang und Tanz auf. Ganz natürlich blieb es nicht bei ſolchen Vorſtellungen, ſondern man verſuchte ſich auch in allerlei Zaubergeſchichten und andern weltlichen Poſſen zu glücklicher Unterhaltung der Menge. Zu dem Theater von St. Maur im 14. Jahrhunderte gaben verſchiedene reiche Bürger aus Liebe zu dergleichen Spielen das Geld her.

Waren das nicht Vorbereitungen genug zur Entſtehung und Einführung der Oper? ſpielten nicht Geſang und Muſik überhaupt dabei eine Hauptrolle, wenn auch nicht immer die erſte? Mag auch die Kunſt dabei noch ſo gering geweſen ſein, das thut nicht viel zur Sache: genug, ſie gehörte nothwendig dazu und half die Luſt daran lebendig machen. Durch dieſe Spiele allein wäre die künftige Oper ſchon hinlänglich vorbereitet geweſen, wenn auch keine anderen Umſtände und Verhältniſſe ihre Erhebung begünſtigt hätten. Dieſe mußten aber kommen; denn wo ſchon die Sinne ſo munter gemacht und der Geiſt des Volks durch den Kampf der geiſtlichen und weltlichen Macht ſo ſtark aufgerüttelt worden waren, da mußte es Morgenträume der verſchiedenſten Art geben, die den Anbruch eines jungen Tages verkündeten.

Unter dieſe Förderer einer neuen Zeit haben wir unter Anderm auch die vielbeſprochenen Trubaduren (Erfinder) zu zählen, deren Gedichte und Geſänge mit Begleitung ſehr verſchiedener Inſtrumente zu ſo vielen Dingen Veranlaſſung wurden, als die Lieder der Minneſänger in Teutſchland

es waren. Ihre Dichtkunst und ihre Melodieen wurden so beliebt, daß alle Welt zu dichten begann. Das Lob der Schönheit, der Ruhm ritterlicher Thaten erklang aus ihrem Munde. Wer kennt nicht Bertran von Boru, den Dichter der Waffen; Arnaut Daniel, den Sänger der Liebe; Guiraut von Borneil, den Meister moralisirender Canzonen; Peire Vidal, den vielgewanderten Belustiger der Höfe und den selbstgefälligen Günstling der Frauen? Wie hätte den weltlich Gesinneten dieß nicht willkommen sein sollen? Fürsten und Ritter sahen sich und ihre Thaten verherrlicht; und die Frauen —, unmöglich konnten sie gleichgültig sein gegen die Huldigungen dieser sie so hoch vergötternden Männer, deren Einbildungskraft Liebreiz hinzauberte und Abenteuer unsäglicher Demuth und Treue dichtete, die nur im Wunderspiegel der Einbildung strahlten und über die Wirklichkeit einen Schimmer warfen, der sonst ohne jene nie so lockend geglänzt hätte.

Die Schmeichelei der Eitelkeit gewinnt sich immer große Rechte und sitzt in allen Zeiten an den Tafeln der Reichen oben an. Von Hof zu Hofe, von Schloß zu Schlosse verlangte man nach solchen Trubaduren, daß ihrer nicht genug gefunden wurden. Die Fürsten selber wurden Dichter und die Damen versuchten sich in Versen und sangen möglichst die Weisen der begünstigten Erfinder nach.

Konnten Andere nicht dichten, so begleiteten sie wenigstens einen Troubadour und wurden sein Menestrel, der seines Meisters Gesänge lernte und sie weiter trug mit Gesang und Klang.

Solcher Menestrels, die auch Jongleurs (joculatores oder Gaukler) hießen, gab es eine Menge, die faſt zur Landplage heranwuchs und Poſſenreißerei auf Jahrmärkten und Volksfeſten dazu mengte und ſo die edle Zunft herabbrachte. Schon 1043 ſchickte Kaiſer Heinrich III. einen Haufen derſelben von Ingelheim ohne Speiſe und Trank fort und vertheilte, was er dieſen Spielleuten entzog, unter die Armen. Beim Volke aber, und ſelbſt an vielen Höfen, waren dieſe Gaukler, die auch Goliardi und Buſones genannt wurden, ſo beliebt, daß ſie, ſo wie die fahrenden Schüler, die es noch länger trieben, ihr Hand- und Kehlwerk bis zum Ende des 13. Jahrhunderts im beſten Gange erhielten.

Zu den Zeiten Friedrichs I. waren ſolche Menestrels auch mit nach Italien gekommen und hatten dort das Volk nicht wenig erfreut und angeregt. Sogar Schullehrer und Geiſtliche verſchmäheten es nicht, in allerlei Poſſenhaftigkeit ſich hervorzuthun, ſo daß die Päpſte öfter dagegen eiferten und das Unweſen unterſagten, dem ſie doch nicht ſteuern konnten, bis zur Zeit, wo dieſe Poſſenreißerei, die ſie auch in die Kirchen übertrugen, das Ihre zur Erweckung des Volksgeiſtes beigetragen hatte.

Nichts Unbedeutendes war es, was die Troubadours, die Minneſänger und ſogar der Haufe der Jokulatoren und ſelbſt das Unweſen der fahrenden Schüler und der Trouands aus den Zeiten des Aberglaubens hervor- und in die Seelen der Volksmenge hinein geſchlagen hatten. Die Troubadours und Minneſänger hatten der Luſt am Weltlichen einen gewiſſen feierlichen, edlen Anſtrich verliehen, einen Aufſchwung

des Lyrischen in die Geister gelockt, eine hellere, fröhlichere Bewegung in den Rhythmus der Dicht- und Tonkunst gebracht und durch den freien Gebrauch des Falso burdone und des bewegteren Discantus, oder des Gegengesanges zur Melodie, die Lust am Harmonischen, am Mehrstimmigen und dadurch das Nachdenken darüber aufgereizt.

So war denn aus dem wachsenden Sinne für das Weltliche nicht nur ein frischeres Gefühl im Allgemeinen, sondern namentlich noch der Hang zur Mensural-Tonkunst und zu einer freundlichen Harmonie aufgefeuert worden, wozu die Leichtfertigkeit der Gauklermassen nicht wenig geholfen hatte. Durch ihre Possen, Mummereien und witzelnden Plumpheiten hatten sie auch das Bessere zugleich in die Neigung gemeiner Sinnlichkeit des Pöbels geliefert.

Die Vorliebe für Schau- und Hörspiele, für Augen- und Ohren-Lust mußte demnach in allen Ständen um sich greifen, mußte den größten Einfluß auf das Kirchliche selbst haben, um so mehr, da jene Goliarden oder Possenreißer sich sogar um leiblicher Nahrung willen in den Dienst der Kirchen und Schulen einzuschmuggeln, ja nicht selten die Tonsur zu erschleichen wußten, was sich aus den Verboten der Geistlichkeit als Thatsache bewährt.

Es ist also kein Wunder, wenn die geschilderten Mysterien in allen ihren Abtheilungen immer mehr Weltliches aufnahmen, und warum? Aus Lust zu gefallen, dem allgemein gewordenen Verlangen auf das Beste genug zu thun. Die Kämpfer für das einfachere Alte konnten nicht mehr

durchdringen, ihre Klagen wurden immer vergeblicher, ja sie reizten zum Entgegengesetzten; und die Klügeren zeigten sich darin, daß sie dem Unvermeidlichen Raum ließen, aber es mit Geisteskraft möglichst veredelten und die Gefahr einer oft überspannten Richtung auf das Aeußerliche in Gewandtheit verringerten, die losgebundenen Sinne nach Kräften vergeistigten, oder ihnen doch mindestens einen gewissen Anstrich des Anstandes zu geben suchten, der früher nicht selten gefehlt hatte, wie wir aus einigen Beispielen genüglich selbst gesehen haben.

Was diesem durch alle Völker Europas sich ziehenden Drängen nach freudiger Selbstständigkeit, nach einem Zugeständnisse eines natürlichen Rechtes des Gemeinsinns, der Volkseigenthümlichkeit und Bürgerlichkeit neben dem Stande geistlicher und weltlicher Macht eine ganz besonders wirksame Schnellkraft gegeben hatte, war die Förderung und Heranbildung der Volkssprachen in Reden und Schriften aller Art, worin weder Teutschland noch Italien zurückstanden. Der Einfluß, den die Erhebung der mancherlei neuern Volkssprachen auf Umgestaltung der Dinge sich und dem Leben der Völker gewann, ist nicht zu berechnen.

Von dieser Zeit an waren die Fortschritte zum neuen Wesen aller Verhältnisse gar nicht mehr aufzuhalten, und wenn sie noch so unwillkommen gewesen und mit verdoppelter List und Gewalt noch so sehr eingeschüchtert worden wären. Der Freude beste Nahrung, das Licht des Lebens ist die eigene Sprache eines Volks; in ihr gedeiht alles andere Heil zugleich in Wissenschaft, Kunst und Gewerbsfleiß für jeden

Erdengenuß, nicht mehr für bloße Luft am dumpfen Traume irgend eines Nebelbildes, das ewig in der Ferne schimmernd sich nimmermehr umarmen läßt. Für das Letzte aber, für das Umarmen, sorgt die Erdenwelt, sobald sie nicht zu tief vom Schlafe überwältigt liegt, und thut nicht übel daran. Es ist ein faules Ding, wenn man immer für das Folgende und nie für's Nächste denkt. Es hat der Mensch zunächst die Gegenwart und die ist stets reell, genießt, was eben reif zur Labung ist und sät den Samen für die Zukunft, damit sie wieder ernte, wann die Zeit älter ist und neuer Nahrung bedarf. Ist die Gegenwart weltlich und nicht vollkommen, wie ein Ideal, so ist sie dennoch immer fördernd und ihrem Alter angemessen rührig, ein hübsches Kind, das unsere Tische deckt und mit Gerichten besetzt, so gut sie sich eben bereiten lassen.

Und so wuchs denn auch die Oper aus der Wesenheit der menschlichen Natur wie ein Kind heran, das seine Wiegenjahren und seine Gängeltage hat bis zum Springinsfeld, der sich schon artig bilden wird, wenn erst die Flegeljahre recht vorüber sind.

Frischeres Aufblühen des Opernwesens noch vor der Zeit des bürgerlichen Namens.

Im 13. Jahrhunderte hatte also die Weltlust außerordentlich zugenommen und die Leute wollten sich gar nicht mehr bändigen lassen; Augen-, Ohren- und Fleischeslust verbargen sich nicht mehr sonderlich und setzten sich über Manches hinweg, was sie früher noch gescheut hatten.

Die Umwandlung war natürlich, wie immer. Die teutschen Kaiser waren so heidnisch gewesen und hatten es gewagt, etwas stark am Felsenstuhle Petri zu rütteln, zwar zu nicht geringer Noth ihrer selbst, aber auch nicht zur Befestigung des Stuhles. Sogar die überschwenglichen Neumaschienen der dreifachen Krone seit Innocenz III, als Inquisition, Dominikaner, Franziskaner und dergl., waren doch nicht so furchtbar, daß der Uebermuth der Welt nicht lieber in's Feuer gegriffen und sich gebrannt, als sie unbetastet gelassen hätte. Die Geistlichkeit selbst war nicht mehr

einig; der Korporationsgeiſt war in aller Welt erwacht und jeder wollte ein Ganzes mit einträglicher Macht für ſich abgeſondert bilden.

Verſtärkter Handel der Völker mit einander und namentlich Europas mit dem Morgenlande hatten Reichthum und Genuß verſchiedener Art gebracht. Das Haben bringt Begehr und reizt zu Neuem auf. Die Märkte wurden luſtiger und der Spielleute vielfachen Weſens und Unweſens wurden ohne Zahl. Die Dichtkunſt ſtand in Ehren und hatte es verdient; der Geſang und das Saitenſpiel rangen ſich den Dichtern nach und ſammelten ſich ein Vermögen, mit dem bald etwas Ergötzliches und Ehrenvolles anzufangen war.

Zu erringen hatte die Muſik noch viel, ſehr viel, wenn ſie nicht zu ungeübt und kindlich naiv oder vielmehr zu dienſtbar gegen die herrlich blühende Schweſter erſcheinen wollte. Provenzalen, Minneſänger und ſelbſt lateiniſch reimende Mönche hatten die Dichtkunſt der neuen lichteren Zeit eines chriſtlichen Aufſchwunges mit einem Zauberſchein umleuchtet, der wunderſam die Geiſter für das Licht gewinnen mußte. Man wird ja wohl gedenken, daß Teutſchland ſeine Nibelungenlieder aufzuweiſen hatte! Italien darauf ſeine Hölle und ſeinen Himmel von Dante, eine göttliche Komödie ganz anderer Art, als die Myſterien; und noch dazu in der Volksſprache geſungen! Der Mönch Jacoponus hatte durch allerlei Lieder im Dialekt des Volkes ihm herrlich vorgearbeitet und ſein stabat mater gereimt, das um ſo mehr für eine Gabe von oben galt, je mehr

man die bürgerliche Aufführung des Mannes nicht selten für das Treiben eines Verrückten zu erklären geneigt sein mußte. Einige, die solches vernahmen, waren entzückt, Andere wurden gerührt, Etliche schmäheten, Andere lachten und ein guter Theil stand verwundert und wußte nicht, was aus dem Kindlein werden sollte: aber hören und sehen wollten sie Alle, der Eine dieß, der Andere das, und hatten Alle, die etwas Auffallendes unternahmen, schau- und hörbegieriges Volk, bis auf den Pritschmeister, der in der Bude stand.

So ging es denn munter vorwärts, hoch und tief, wie's eben kam und wie sich's schicken wollte. Man bauete an Staaten, an Kirchen und Klöstern, an Scheiterhaufen, an Universitäten, an Orgeln und allerlei musikalischen Instrumenten und an Theatern, sobald man Geld dazu hatte, und wer noch mehr hatte, gab Turniere, wo auch gesehen, gehört und gespeist wurde, mitunter auch geliebt und stets gespielt.

Die Joculatoren aber durchstrichen die Länder, bezahlt von allerlei Volk, das unter dem Himmel ist, geschützt von Rittern und Fürsten, die oft die Mönche und Bischöfe zwangen, dem verwünschten und bedroheten Musikantenvolke gütlich zu thun. Wenn aber keine Musikanten kamen, weil der Fürst des Landes es mit der Geistlichkeit hielt, so machten die Leute zu eigener Lust es den Vertriebenen nach und waren deste aufgeweckter, sie zu hören, wo es Gelegenheit gab.

Die berühmten Liebeshöfe mögen ein neues Beispiel sein, wie gern man damals spielte und wie sehr schon da-

mals der Reiz des Spielens im unmittelbar Weltlichen gesucht und gefunden wurde. Früher waren die Sinne mehr im Religiösen selbst, oder doch an dasselbe gebundener beschwichtigt worden; jetzt standen sie etwas freier für sich und suchten hellere Befriedigung im Weltlichen, das sich dem Geistlichen entgegenzustellen begonnen hatte. Dabei blieben die Feste der Reichen und Großen immer noch weit mehr für das Auge als für das Ohr. Dekorationen, pompbafte Aufzüge und blendender Glanz machten die Hauptsache aus und zogen am meisten die schaulustigen Völker. Dieser Schaulust vorzüglich muß auch die immer mehr um sich greifende Begier nach Theatern beigemessen werden, die noch darum das Schwanken jener Zeit zwischen dem Hange zum Weltlichen und zum bisher Religiösen recht augenscheinlich bezeichnet, weil die Neigung für das Theatralische mit der Verachtung der professionirten Mimen und Schauspieler im seltsamsten Widerspruche stand. Wie lange dieser Widerspruch sich auch im Volke erhielt, die Theater selbst, wie der Sieg des Weltlichen über die Alleinherrschaft der Geistlichkeit, vermehrten sich überall und wurden bald, wo sie noch nicht waren, zum so starken Wunsche, nicht blos der Menge, sondern selbst der Höheren, daß die Befriedigung desselben dem Befriediger zum Ruhme angerechnet wurde. Die beglaubigsten Zeugnisse werden wir immer lauter dafür sprechen hören.

Haben wir im Vorigen bereits Beispiele angeführt, wo die Liebe zu dem Theater sich noch hinter der Liebe zum Religiösen versteckte und keinen Geldaufwand scheuete, zur

Darſtellung der Myſterien ſtehende Häuſer zu erbauen, ſo werden wir nun ſehen, daß es auch Theater für Aufführungen weltlicher Fabeln gab, welche die volksbeliebte Muſik nicht mehr unbenutzt laſſen wollten. Spiele, wo mit Begleitung eines oder mehrerer Inſtrumente geſungen wurde, die ſo angelegt waren, daß die Geſänge zum Ganzen gehörten und den Reiz derſelben verſtärken ſollten, tauchen freudig auf, ſo ſehr die ſtrenge Klöſterlichkeit ſich auch dagegen ſtemmen und ſie unterdrücken wollte.

Ein ſchlagendes Beiſpiel, dem gar nicht widerſprochen werden kann, liefert uns der Trouvère (Dichter und Componiſt) Adam de la Hale oder Halle, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts blühete.

Dieſer aus Arras gebürtige Mann, auch der Bucklige von Arras genannt, hatte ein ſo warmes Herz, daß er die Mönchskutte nicht mehr ertragen konnte, weil er für einen Ausbund aller Schönheit unter den Frauen brannte, die er auch zu heirathen ſo glücklich war. Nachdem er ſie ſein eigen nannte, wurden ſeine Anſichten erſtaunlich umgewandelt und der Undankbare hatte nichts eifriger zu thun, als ſich wieder von ihr zu trennen. Das ſcheint ihn jedoch nicht gehindert zu haben, der Liebe zu den Schönen im Allgemeinen treu zu bleiben, wenigſtens wiſſen wir von ihm, er mag nun in der Folge das geiſtliche Kleid wieder angelegt haben oder nicht, daß er nach der Trennung von ſeiner Frau nach Paris ging, wo er unter das Gefolge Roberts, des Grafen von Artois, der auch ein Herr über Arras war, aufgenommen wurde und mit ihm die Reiſe nach Neapel

zu Carl von Anjou machte, der eben Hilfe nöthig hatte. Als Trubadur seines Grafen, der nach Carls Tode 1285 von Frankreich zum Herrn des unruhigen Königreichs ernannt wurde, dichtete und componirte Adam mehrere theatralische Erheiterungen weltlicher Art, in denen, wie gewöhnlich, die Liebe die Hauptrolle spielt. In diesen auf der Bibliothek zu Paris noch vorhandenen Theaterstücken, deren mehrere vor dem Hofe zu Neapel aufgeführt wurden bis ins Jahr 1287, wo Graf Artois im September nach Frankreich zurückzukehren sich gezwungen sah, finden sich rondoähnliche Lieder, die 3stimmig, freilich noch unbeholfen genug, gesetzt vorhanden sind mit der Ueberschrift: Li rondel Adan. Wollten auch Manche sogar diese dreistimmigen Sätze diesem Jahrhundert noch nicht zutrauen, so schwache Anfänge des geschickt Harmonischen sie an sich sind, und versetzen sie die Zuthat des Mehrstimmigen in das folgende Jahrhundert, wie sie wollen: so hindert uns dieß doch nicht, die Melodieen und die Spiele selbst für echt zu halten. Und so besitzen wir denn an diesen Spielen theatralische Darstellungen aus dem 13. Jahrhundert, die weltlichen Inhalts und in ihrer Anlage nothwendig mit Musik verbunden sind. Das ist es aber, worauf hier Gewicht gelegt werden muß, einzig und allein; sie sind mindestens Vorspiele der Oper, durch deren Vorhandensein die Erfindung der Oper selbst nichts so Unerhörtes ist, wofür es in der Regel ausgegeben wird.

Adam de la Hale hat nicht eins, sondern mehrere solcher Theaterstücke geschrieben, ohne daß von ihm behauptet

werden kann, er habe etwas weiteres als die Stücke mit ihrem Inhalt erfunden, nicht aber die ganze Art derselben, deren sich zuverlässig schon damals mehrere Dichter bedient hatten; das unerhört Neue dieser Vorstellung würde sonst als ein solches bemerkt worden sein.

Adams Stücke mit Gesang hießen Gieux (jeux. Spiele) z. B. „la Feuillée" (die Laube); „li Gieux du pélerin" (das Spiel des Pilgers); „le jeu de Robin et de Marion" u. s. w. Das letztgenannte Spiel, das uns auch von mehreren Franzosen am ausführlichsten beschrieben worden ist, hat in der Ueberschrift des Manuscripts folgende Worte: Chi commenche li gieus de Robin et de Marion e' Adans fist d. i.: hier fängt das Spiel von Robin und Marion an, was Adam gemacht hat. Man setzt die Zeit der Aufführung desselben in Neapel in das Jahr 1285 und zwar ausdrücklich zur Erheiterung des Hofes.

Die Melodieen sind einfach, nach damaliger Weise des weltlichen Gesanges und gehen nicht aus der Tonart C und F heraus, diese als Grundtöne genommen. Robin's Lied ist im $\frac{6}{8}$ Takt mensurirt, natürlich ohne die späteren Taktstriche. Man kann diese Weisen in alter und neuer Notirung in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1827 S. 219 nachsehen und eine Motette desselben Componisten 1837 S. 52 zur Vergleichung der künstlicheren Musik jener hierin noch viel unbeholfneren Zeit, als sie es im weltlich Melodischen war.

Im letzten Spiele traten 11 Personen auf, die in verschiedenen Scenen sich vernehmen lassen, in denen der

Dialog mit Gesängen unterbrochen wird. Man findet Couplets und dialogirte Duettchen. Die Marion liebt ihren Robin und drückt ihre Gefühle in einem Gesange aus. Darauf kommt ein Ritter, der das gute Mädchen vom Robin entfernen und für sich gewinnen will. Sie aber bleibt getreu und erklärt trotz aller Noth, daß sie nie einen Andern als den Robin lieben werde. Robins Lied ist besonders im Rhythmischen so artig, daß die Franzosen selbst erklären, es sei in dieser Hinsicht weit über die damaligen Hervorbringungen ihrer Landsleute, wobei sie nur nicht bedenken, daß wohl die volksmäßigen Gesänge aller Nationen damals vorzüglicher gewesen sein mögen, als die von jener Zeit höher geachteten-künstlicheren, in denen man noch nicht fortkonnte, so groß auch der Drang dafür war. Gerade deshalb, weil ihnen die harmonischen Kunstversuche noch so viele Mühe machten, hielt man sie einzig fast des Aufzeichnens werth und ließ dagegen das Volksmäßige, als nicht zur Kunst gehörig, meist ganz unbeachtet, was zum großen Schaden der Kunstgeschichte gereichen mußte.

Uebrigens mag man nun diese Spiele Operetten nennen oder nicht; der Name war freilich noch nicht da und kam lange noch nicht in den Mund oder in die Feder der Menschen: es thut jedoch nichts zur Sache, die so klar vor Augen liegt, daß eine nach der Anlage des Dichters nothwendige Verbindung der Poesie mit der Tonkunst jener Zeit schlechthin angenommen werden muß. Das ist aber die Hauptforderung an das, was später eine Oper hieß, wird also mindestens als ein guter Schritt vorwärts zur Oper

angesehen werden müssen. Der gewöhnlich angenommene Anfangspunkt der Oper wird also schon dadurch verdächtig, wenn sich auch nicht noch weit mehr bedeutende Vorfälle auffinden ließen, die ganz geeignet sind, als immer weiter führende Verbesserungen und Vervollständigungen dessen, was künftig Oper heißt, beachtet zu werden.

Wollen wir uns auch nicht dabei verweilen, wie viel in jenen Zeiten bei öffentlichen Aufzügen und an Festlichkeiten der Vornehmen getrommelt und gepfiffen, maskirt und gesungen wurde, welche Berge von Eßwaren aufgehäuft, welche Brunnen von Wein flossen und welche Feuermassen entzündet wurden: so müssen wir doch wenigstens aus dem 14. Jahrhundert des dramaähnlichen Glanzversuches erwähnen, der zum Vermählungsfeste des Herzogs von Mailand Galeazzo mit Isabella von Arragonien veranstaltet wurde, dessen Beschreibung Tristano Calco in seinen Nuptiis ducum mediolanensium uns hinterlassen hat. Das Fest machte so viel Aufsehen, daß es reiche Nachahmer in Menge nach sich zog, was von Schriftstellern über das Opernwesen nicht unerwähnt gelassen bleiben konnte.

Auf der Gallerie eines glänzenden Saales saßen nämlich viele Musiker; der Saal zeigte außer den Sitzen der Gäste nichts als einen großen theatralischen Raum und eine leere lange Tafel. Beim Erscheinen der Vermählten ließen die Musiker eine kriegerische Musik erschallen, unter welcher Jason mit seinen Argonauten auftrat, ein Ballet tanzte und das goldene Vließ zum Zeichen der Verehrung und zum Geschenk zurückließ auf der Tafel. Dann sang

Merkur eine recitativische Rede, in welcher er seine List erzählte, wie er dem Apollo die schönsten seiner Heerde entwendet, wovon er das Beste dem würdigen Paare weihete, wobei seine Begleiter allerlei Tänze aufführten. Ihn löste die Göttin Diana mit ihrem Nymphengefolge ab, deren Einige auf vergoldeter Trage einen geschmückten Hirsch herbeitrugen, den die singende Göttin als den unvorsichtigen Actäon der Braut übergab, damit er noch glücklich sei in seinem Untergange. Jetzt schwieg die rauschende Musik der Spielleute und eine einzelne Lyra ließ sich vernehmen. Orpheus trat auf, die Trauer über den Tod seiner Eurydice singend und das Loos zweier Seelen preisend, deren Verbindung ihn an seine Wonnen erinnere und sein Herz mit neuer Freude fülle. Dabei bot er eine Anzahl schöner Vögel der Liebenswürdigsten nach dem Scheiden seiner Unvergeßlichen dar, die er alle ohne Widerstreben gefangen habe, während sie seinem Gesange zuhörten. Darauf sogleich schmetterten die Zinken. Theseus und Atalanta mit ihren Jägern zeigten sich und hielten eine glänzende Tanzjagd, deren Ziel die Erlegung des Caledonischen Ebers war, den sie gleichfalls im Triumphe dem edlen Paar weiheten, womit der erste Theil des Festes beschlossen wurde.

In der zweiten Abtheilung fuhr Iris auf einem schimmernden, von Pfauen gezogenen Wagen heran, umgeben von durchsichtig verschleierten Nymphen, die auf Silberschaalen die Vögel des Orpheus trugen. Ihr gegenüber erschien Hebe, die Göttin der Jugend, mit ihrem olympischen Nektar. Pomona und Vertumnus reichten, von arkadischen Hirten

begleitet, die köstlichsten ihrer Gaben, und aus dem geöffneten Boden stieg singend der Schatten des römischen Apicius, der ausgezeichnet war in allem, was den Gaum vergnügen konnte, und versprach den Vermählten alle ihre Gastmahle mit dem höchsten Wohlgeschmacke zu würzen. Damit nun zum feinsten, ausgesonnensten Schmauße auch die besten Fische nicht fehlten, traten tanzend alle See- und Flußgottheiten der Lombardei heran und überreichten am Ende des sehr verschiedenartigen Tanzes dem neuen Fürstenpaare ihre Gaben.

An so mannigfachen, bunt zusammengewebten Herrlichkeiten prächtigen Schmuckes, reicher Aufzüge und Tänze, bald mimischer bald singender Aufführungen, hatte man noch nicht genug. Entzückt über die hohen Vermählten trat Orpheus von Neuem ein, mit Hymen, dem Gott der Ehe, umgeben von zierlichen Amoretten, an welche Reihe sich die Grazien schlossen, die Treue in ihrer Mitte, die von den Huldgöttinnen der jungen Frau als beständige Gefährtin angeboten wurde, welche sich erfreut über solchen Umgang in auserlesenen Reden ergoß, deren Declamation von den berühmten Damen der Vorzeit Helena, Medea und Cleopatra mit Gesang unterbrochen wurde. Jede dieser Darstellerinnen ungetreuer Liebe sang die Verlockungen Amors, in dessen Gefolge so leicht die wachsenden Leidenschaften zu mächtigen Verführern werden. Immer mehr wuchs die Entrüstung der Treue über das Wagniß der drei Bundbrüchigen, ein so hohes Fest mit solchem Sange zu entweihen, und sie übertrug in ihrem Zorn es den Liebesgöttern, den unzeitigen Ent-

heiligungen des Festes ein Ende zu machen. Und im heftigen Tanze ergriffen die zierlichen Amoretten nach manchem vergeblichen Kampfe brennende Fackeln, entzündeten die schmückenden Schleier der Unberufenen und vertrieben sie von der Stelle, die nun Penelope, Judith, Artemisia, Lucretia und andere hoch tugendhafte Vertreterinnen erhabener Beständigkeit der Liebe einnahmen, mit Kronen in den Händen, welche die feierlich Tanzenden der Neuvermählten zum Opfer der Huldigung zu Füßen legten. Endlich mit stattlichem Gefolge seiner Satyren und Silenen tanzte Bacchus, der Fröhliche, herein und ergötzte die Schauer und Hörer mit den mannigfachsten Freuden, die bunt und prachtvoll sich einander überboten.

War demnach auch das raffinirt ersonnene Ganze in wunderlichster Verwebung mehr eine Augenlust in glänzenden Aufzügen und Tänzen verschiedenster Art, und mußte sich die Musik der Instrumente auch noch so sehr dazu hergeben, wie immer, dieses Schauwerk zu beleben, so war doch auch, wie wir sehen, nicht blos Chorgesang, sondern auch Gesang, und zwar Recitativ-ähnlicher, einzelner Stimmen dabei, und Orpheus begleitete seinen singenden Vortrag sogar einzig mit einem der Lyra nahe kommenden Instrumente, was ausdrücklich verkündet wird. Und so war denn im Grunde Alles dabei, was künftig in einer wirklichen Oper vorkommen konnte, nur freilich im rohen Anfange und bunt durch einander gemengt. Wer wird aber gleich Vollkommenheit erwarten? Gefunden, gebraucht war es denn doch schon, und besser machen, als seine Vorgänger, will und soll es

ja Jeder, der darum noch kein großer Erfinder eines bisher Unerhörten wird. Auch blieb es nicht bei solchen quodlibetarischen Vergnügungsmassen splendider Hoffeste, sondern man bestrebte sich auch, eine gewisse Einheit und Abrundung in die Darstellungen zu bringen; ja wir haben gehört, daß dieß schon früher geschehen war und werden es noch manchmal zu erfahren Gelegenheit haben, obgleich nur das Vorzüglichste, was unter die Vorspiele der Oper gerechnet oder auch wohl sogar bis hieher nicht gerechnet wurde, angeführt werden soll.

Man spielte also mit mythologischen, mit fabelumhüllten und mit geschichtlichen Personen, in wiefern sie für irgend einen Prunk, für irgend eine Schmeichelei derer, die durch das Spiel gefeiert werden sollten, dienen konnten. Prunk und Augenlust mußten aber hauptsächlich dabei sein; sie lagen allen solchen Spielen recht eigentlich zum Grunde.

Um die mannigfachste Verschiedenheit in diese Spiele zu bringen, die an nicht wenigen Höfen schon weit mehr als Turniere, Stiergefechte und dergleichen geliebt wurden, griff man auch bereits zu Allegorien, stellte Tugenden und Laster als Personen auf; sogar die himmlischen Sphären und die griechischen Tonarten wurden später als Frauen und Mädchen in allerlei Schmuck auf die Bühne geführt, die früher unter freiem Himmel auf öffentlichen Plätzen, damit das ganze Volk Theil nehmen könne, bald darauf in Palästen nach dem Vorbilde früherer Zeiten aufgebaut und überaus glänzend verziert wurden.

Teutschland blieb in ähnlichen Lustbarkeiten nicht zurück.

Man kennt die Pfeiferkönige und Spielgrafen; die Sängerkriege und Meistersänger, die fahrenden Leute, die es an Possen und Tollheiten nicht fehlen ließen. Man trieb Schwänke in Mummerei und allegorisirte, wie anderwärts. So wurde selbst die Trunkenheit dargestellt durch Männer, die in Weiber verkleidet worden waren.

Wie sehr die Liebe zum Theater um sich gegriffen hatte, sieht man recht deutlich aus folgendem Vorfall in Rom, jener Stadt, die am meisten Ursache hatte, am Aufrechthalten echt alter Kirchenmusik zu hangen und den neuen Eingriffen eines weltlichen Sinnes sich zu widersetzen.

Hier hatte der Cardinal Raphael (nicht Peter, wie Mattheson irrig schreibt) Riario »die Bekehrung des heiligen Paulus« (la conversation di San Paolo) gedichtet, was in Musik gesetzt wurde; Mattheson gibt an, von Franzesco Beverini. Mag nun letztgenannter der Compositeur dieses Mysteriums sein oder nicht, es kann wenig darauf ankommen, denn wir wissen von der Beschaffenheit dieser Musik so viel als nichts, da sich bis jetzt nicht das Geringste von derselben hat ausfindig machen lassen; kurz der geistliche Herr traf alle Anstalten, daß das Werk zur Kenntniß des Volks gelangete.

Er, ein baulustiger und im Bauen erfahrener Mann, ließ nach seiner Angabe und unter seiner Aufsicht auf dem Markte zu Rom ein bewegliches und, wie es scheint, ziemlich glänzendes, mit reichen Dekorationen versehenes Theater bauen, worauf das Stück auch wirklich etwa 1480 aufgeführt wurde zum großen Vergnügen der Menge.

Ueber diese Aufführung haben uns nicht wenige sonst tüchtige Geschichtschreiber mancherlei Falsches berichtet, unter diesen auch unser Forkel, der sich sehr irrt, wenn er uns versichert: »Man macht den Joh. Sulpitius zum Erfinder des musikalischen Drama's, dessen Bekehrung des heil. Paulus 1480 in Rom auf einem beweglichen Theater gegeben worden war« u. s. w. Er kann die Schrift des J. Sulpitius, auf welche er sich beruft, gar nicht gesehen haben, sonst müßte ihm das flüchtigste Lesen derselben eines Bessern belehrt haben.

Joh. Sulpitius hatte nämlich unter Anderm den Vitruv (er schreibt Victruvius) herausgegeben, wovon ich die älteste Ausgabe ohne Jahr, Seitenzahl und Druckort, der letzte war Rom, in Kleinfolio vor mir habe. Dieses Werk hatte er dem Cardinal und Kämmerer des römischen Hofes, als einem Manne gewidmet, dessen Liebe zur Baukunst und dessen Geschicklichkeit in derselben er sehr hoch preist, der sich bereits durch Bauverschönerungen der Stadt rühmlichst ausgezeichnet hatte. Er nennt den Cardinal »den Ersten der Tragödie, die wir zur Ermunterung der Jugend in dieser Zeit zuerst spielen und singen gelehrt haben, denn Rom hatte viele Jahrhunderte lang keine solche Action gesehen.« Wollen wir auch den Einwand Einiger, die unter dem Singen blos Deklamiren verstehen, da dieß für die damalige Zeit ziemlich grundlos genannt werden muß, gar nicht in Anschlag bringen: so ist es doch klar, daß Sulpitius nur der Lobredner des Riario ist und mit dem Stücke selbst gar nichts zu thun hatte. Natürlich ist es, daß Sulpitius fortfährt,

das vom Cardinal erbauete Theater als ein prächtiges zu beschreiben; er nennt ihn abermals den Ersten, der es mit szenischen Malereien ausgeschmückt habe, worin wir uns am wenigstens irren, wenn wir dieß blos von Rom verstehen. Das Theater war nach des Sulpitius bestimmter Angabe 5 Fuß hoch, also in derselben Höhe wie die unsern noch.

Endlich setzt er hinzu, daß die ganze Stadt ein neues Theater von ihm sehnlichst erwartet, wozu er den Cardinal angelegentlich ermuntert und ihm zu Gemüthe führt, dieß werde das Andenken des geistlichen Herrn auf ewig gesegnet bleiben lassen, da die Stadt die mannigfachsten und nützlichsten Großbaue bereits besitze, nur noch nicht die ersehnten Theater. —

Aus dieser Berichtigung, die einen geschichtlichen Irrthum aufhebt, ergibt sich augenscheinlich, wie sehr die Liebe zum Theater im 15. Jahrhundert schon überall, sogar in Rom, um sich gegriffen hatte, so daß es kaum nöthig ist, die Anfänge des Theaterwesens namentlich in durch Handel reichen Städten, z. B. Venedig, zu verfolgen oder weitläufig auseinander zu setzen. —

Es ist aber bei dieser Gelegenheit noch eine andere geschichtliche Verdrehung der Sache zu erwähnen, die ebenfalls noch immer ihre Nachsprecher findet. Mattheson nannte dieses dramatische Stück im 6 Th. seiner Critica Musica S. 161 ein Operettchen und fügt hinzu: »Es verging darauf kein Carneval ohne Opern.« Darin hatte er einen gleichgesinnten an den Ritter Planelli, der die genannte Bekehrung des heil. Paulus in s. Trattato dell' Opera in mu-

sica unter die weltlichen Stücke setzt, was sich schon durch den Inhalt widerlegt. Nicht anders spricht Castil-Blaze davon; auch er nennt es eine Oper, widerspricht sich jedoch sehr bedeutend, wenn er im weitern Verfolge seiner Betrachtung über die Oper von viel späteren Zeiten bemerkt, »es war beinahe eine Oper zu nennen,« ja wenn auch er den Anfang der Oper in Florenz sucht und auf das Jahr 1600 setzt. Lassen wir dieß Alles dahin gestellt sein, so ist doch erstlich gewiß, daß im 15. Jahrhundert von der Benennung Oper noch gar nicht geredet werden kann; sie hießen Tragödien und Komödien mit Musik, welchen Namen man zuweilen auch für geistliche Vorstellungen oder Repräsentationen, wie man im Allgemeinen sprach, gebrauchte. Zweitens hat Niemand, Castil-Blaze selbst nicht, einem Mysterium den Namen Oper beigelegt, auch nicht, wenn sie wirklich auf einem Theater dramatisch dargestellt wurden, was schon längst geschehen war, namentlich auch in Paris. Er hätte sonst den Anfang der Oper in Frankreich schon 1313 anzusetzen Grund gehabt. Das wagt er aber nicht; und er rechnet jene Mysterien-Aufführungen so wenig unter die Opern, daß er sie nicht einmal als Einleitungen und Vorbereitungen zur Oper gelten läßt, welche er erst in den Ballets sucht, die in gesungenen Recitativen und gesprochenen Dialogen bestanden, mit Tanz wechselten und nach 1600 in Paris Mode waren. Wenn er nun einmal ein Mysterium eine Oper zu nennen beliebt, hingegen in allen übrigen Fällen sie nicht darunter zählt: so ist der Widerspruch klar und braucht keines weitern Beweises.

Zur Oper gehört schlechthin kein heiliger, sondern durchaus ein weltlicher Inhalt. Dafür spricht die ganze Geschichte und der Volkssinn selbst. Wer hat jemals den Einfall gehabt, die Evangelisten, Apostel oder den Erlöser selbst zu Gegenständen einer Oper zu machen? Wer würde dergleichen nicht unschicklich finden! Es würde ein sehr schwacher Einwurf sein, wenn man aus viel späterer Zeit als Gegenbeweis anführen wollte, daß wir doch auch als Oper »Joseph und seine Brüder« besitzen, gern gehört und gesehen haben. Man vergäße dabei, daß das alte Testament nicht blos Schriften echt religiösen Inhalts, nicht blos Lehrbücher und prophetische Schriften, sondern auch jüdische Volksgeschichten enthält, die doch wohl Niemand unter das Heilige der Religion versetzen wird! Was hätten wir sonst Alles zum Heiligen zu rechnen! Fürwahr, Profanes genug! Dadurch, daß den Juden ihre Stammvolksgeschichte bis auf geringe Vorfälle wichtig sein muß, und daß sie, wie alle Geschichte und Alles, was sich in der Welt begibt, mit einer göttlichen Führung der Dinge in Verbindung steht, wird sie an sich noch lange nicht heilig und bildet keinen Theil der Religion selbst, am allerwenigsten nach christlicher Ansicht. Von der letzten aber muß die Rede einzig und allein sein, wenn vom Opernwesen gesprochen wird, das nicht von Heiden und Juden, sondern von Christen ausgebildet wurde. — Und so ist denn kein eigentliches Mysterium eine Oper zu nennen, auch nicht, wenn es dramatisch aufgeführt wurde, was oft und längst vor dem eigentlichen Anfang der Oper geschehen war; ja in Kirchen selbst war das

Dramatische vielfach angewendet worden, ohne daß man deshalb Kirche und späteres Theater zur Volkslust vermengt hätte. Wollte man doch die szenisch dargestelleten Oratorien Opern nennen, so müßte der Unterschied zwischen geistlichen und weltlichen Opern auf das Bestimmteste beachtet werden, wodurch die Sache dieselbe bliebe. —

Es war der verweltlichte Volkssinn, der die Oper hervorrief, jene Liebe zur Weltlust, die sich selbst in der früher überspannten und zu einseitigen Richtung auf das Himmlische nicht hatte aus dem Herzen der Menge herausgeißeln und herausklöstern lassen; vielmehr hatte sie aus den frommen oder für fromm gehaltenen Uebertreibungen selbst eine Nahrung gezogen, die recht üppig gerade das Entgegengesetzte aufgepflegt und erstarkt hatte, wie wir gesehen haben. Jetzt, gerade in der Zeit, wo das Volk in die Rechte eines dritten Standes sich aufgeschwungen hatte, wo die Muttersprachen verschiedener Länder, auch Italiens, sich empor gehoben hatten und durch Schriftsteller mannigfacher Art berichtigt und verschönert worden waren; wo durch die neu erfundene Buchdruckerkunst ein unerhörter Umschwung der Ideen hergestellt, ja erst möglich geworden war; wo Universitäten immer zahlreicher und blühender wurden, hatte man noch die Unvorsichtigkeit begangen, das griechische Kaiserthum fallen zu lassen. Die Eroberung Constantinopels durch die Türken hatte bekanntlich unter vielem Andern die Folge, daß nicht wenige Griechen nach dem Abendlande und besonders nach Florenz zu den Mediceern flüchteten, wo sie freundlich aufgenommen wurden. Diese Flüchtlinge brachten nun

natürlich ihre Liebe zu den vaterländischen Wissenschaften mit und erweckten in den schon überaus empfänglichen Gemüthern der occidentalischen Völker die Lust zu der griechischen Literatur so gewaltig, daß in Florenz, Paris, Heidelberg u. s. w. bald darauf Professoren der griechischen Sprache angestellt wurden und sich allerlei Akademien gründeten. Wie hätten diese und so viele andere wichtige Veränderungen nicht großen Einfluß auf Denk- und Sinnesweise aller Zeitgenossen hervorbringen und das Volk selbst umwandeln sollen?

War einmal eine so große Thätigkeit von so vielen Seiten her in das Leben getreten, so mußte sich nothwendig auch eine mächtig verstärkte Liebe zu weltlichen, den Künsten und Wissenschaften einigermaßen verwandten Vergnügungen hervorthun und in so verschiedenen Gestalten zeigen, als die Bildung selbst es war. Wie hätte sie, noch im Aufblühen, zunächst etwas Anderes, als eine vergrößerte Neigung zu weltlicher Lust hervorlocken können? Dieß und die Liebe des Ringens nach Volksselbstständigkeit werden wir daher in jenen Zeiten überall recht auffallend eingreifen sehen. Es war die Zeit gekommen, wo der schon längst entzündete innere Brand in immer helleren Flammen nach außen schlug und dem Volke als ein Freudenfeuer erglänzte, das freilich auch manches Gute mit verzehren mußte. Die rüstig emporstrebende Vorliebe der Völker, das zu sehr gefesselte Sinnliche in größere Freiheit zu setzen, war einmal erwacht, und Versuche für sie zeigten sich an den verschiedensten Orten.

So gedenkt man einer Posse, die am Hofe des Herzogs Alfonso von Calabrien 1492 aufgeführt wurde; im Hause

Bentivoglio 1564 ein mit Gesang untermischtes Drama »die Unbeständigkeit des Glücks«; in Venedig 1574 hatte die Musik an den dramatischen Vergnügungen zu Ehren Heinrichs III. von Frankreich nicht zu geringen Antheil. Ja schon 1560 hatte Alfonso della Viola für den Hof von Ferrara das 1555 geschriebene Drama des Agostino Beccari: „Il Sacrifico" favola pastorale, wenn auch nicht durch und durch, was der Länge wegen schwerlich angenommen werden kann, in Musik gesetzt.

Daß aber die Prachtliebe und die Augenlust überall dabei eine Hauptrolle spielte, daß diese Aufführungen nur an den Höfen und in den Palästen der Reichen sich zeigten, haben wir schon bemerkt, als einen Punkt, der nicht genug festgehalten werden kann.

Eben so wenig hat es irgend ein erfahrener Geschichtschreiber jemals in Abrede gestellt, daß schon in der andern Hälfte des 16. Jahrhunderts die musikalischen Zwischenspiele (Intermezzi) aufgekommen waren, worin gewöhnlich Götter und Halbgötter, auch allegorische Personen sangen. Dergleichen Intermezzi hatten z. B. Alleſſandro Striggio und Criſtoforo Malvezzi bereits 1585 in Musik gesetzt. Welche Vorbereitungen zur eigentlichen Oper von allen Seiten her!

Jetzt schon wird es deutlich sein, daß die Oper nach und nach, wie das Meiste in der Welt, in's Leben trat und sich Schritt vor Schritt emporarbeitete. Es ist fast seltsam, wie man so allgemein die Entstehung der Oper nur einigen Männern als eine unerhörte, höchst-wichtige Erfindung

beimessen konnte! Man hat sich, um den einmal als Erfinder angenommenen Männern ihr Glücksprivilegium zu retten, hinter den Styl ihrer dramatischen Werke mit Musik gesteckt. Aber erstlich kann für die Entstehung der Oper auf den Styl wenig oder nichts ankommen. Wo die Musik zur weltlichen Handlung nöthig ist, da ist das Drama eine Oper, der Styl mag beschaffen sein, wie er will; er macht nur die Oper zu einer guten oder zu einer schlechten. Zweitens werden wir auch bald sehen, wie der Styl der so genannt ersten Opern, die nicht die ersten sind, beschaffen war. Es gibt nicht wenige Schreibefedern, die in musikalischen Gegenständen große oder breite Deklamationen über Dinge machen, von denen sie auch nicht das Allergeringste verstehen, erzählen wie Mährchenschreiber und verkaufen uns ihre Einfälle unterhaltender Phantasieen für Geschichte. Diese nur zu gewöhnlichen Nachsprechereien, die mit allerlei Ausschmückungen überladen werden, damit das Ding einen Anstrich gewinne, als wäre es etwas, sind es, die eine Menge Wunderlichkeiten in die Geschichte der Tonkunst eingeschmuggelt haben, die nichts als Erfindungen sind, d. h. Unwahrheiten, die man nur darum verbreitete, weil man sich den Anschein geben wollte, als wüßte man etwas recht Bestimmtes von einem Gegenstande, den man nicht ein einziges Mal gesehen hatte. — Waren doch selbst die dramatischen Gattungen der Handlung, die in den so genannt ersten Opern zum Grunde gelegt wurden, schon da gewesen und eine Mode jener Zeit geworden. Es waren dieß die Schäferspiele, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

vorzüglich zu musikalischen Stoffen tauglich befunden wurden. Aber eine Erfindung dieser Zeit war dieß natürlich auch nicht; wir haben nur nöthig uns an das ländliche Spiel des Adam de la Hale aus dem 14. Jahrhundert, nämlich an „Robin et Marion“ zu erinnern.

Unmittelbar vor den Jahren, in welche man gewöhnlich die Erfindung der Oper zu setzen sich gewöhnt hat, waren in Italien Schäferspiele mit Musik gedichtet worden, von denen uns „il Satiro“ und „la Disperazione“ genannt werden. Eine Dame aus Lucca, Laura Quidiccioni, war die Dichterin und der vielgenannte, aber dem Wesentlichen seiner Musik nach ziemlich unbekannte, dabei jedoch von Manchen recht genau besprochene Emilio del Cavaliere war der Componist, dessen Werke damals Aufsehen erregten, viel aufgeführt und für nachahmungswerth gehalten wurden. Die Aufführung der genannten Schäferspiele geschah 1590 zu Florenz, welche Kunststadt uns nun besonders wichtig wird.

Merkwürdiges Berühmtwerden der Oper zur Zeit, als sie noch nicht ihren Namen erhalten hatte.

Florenz, das den ausgewanderten Griechen sich so ausgezeichnet freundlich erwiesen hatte, war durch die Kunst und Wissenschaft fördernden Mediceer, die unter Anderm seit 1472 in ihrer Stadt griechische Schulen angelegt hatten, höchst einflußreich geworden. Vieles, was auch für unsern Gegenstand von Bedeutung ist, war daselbst vorgefallen und fiel in der Zeit vor, von welcher wir eben reden. Man hat daher Florenz zur Wiege der Oper gemacht; wir werden sehen aus welchem Grunde.

Wissenschafts- und Kunstliebe hatte sich allerdings durch die Bemühungen des Hofes auch der Einwohner bemächtigt, und wir haben vernommen, daß die Schäferspiele des Emilio del Cavaliere eben sowol dort beachtet worden waren, als eine andere, mehr Oratorien-artige Composition desselben Mannes: „Anima e Corpo," worauf

man dort gleichfalls seine Aufmerksamkeit richtete. Nun war der Madrigalen- und Motetten-Styl, namentlich in Musiken der letzten Art, der damals gewöhnliche. Aus 4 und 5 stimmigen Gesängen und Chören bestehend, die stets wenigstens hinter der Scene sich auch zur Begleitung eines Einzelgesanges hören ließen, und contrapunktische Künste jener Zeit anwendend, konnte er freilich wohl für dramatische Musik nichts weniger, als der beste sein. Aber es wird uns doch auch ausdrücklich von seinen beiden Schäferspielen versichert, daß sie Recitative gehabt haben.

Mögen auch diese, wie Arteaga versichert, dem jedoch nicht immer zu vertrauen ist, noch so schlecht und verkünstelt gewesen sein, so waren es doch Recitative, deren eigenthümliches Wesen lange vor jener Epoche da gewesen war in und außer den Kirchen, wenn gleich nicht in so kunstgerechter und dem Drama zusagender Weise, die sich erst nach und nach durch viele Verbesserer, aber nicht Erfinder, ausbilden mußte. Von Erfindung des Recitativs wird man also in jener Zeit durchaus nicht reden können, da wir aus den ältesten Zeiten wissen, daß man die längsten Gedichte, wie ganze Bücher der Iliade und Aeneide absang, was gar nicht anders als recitativisch geschehen konnte.

Ferner ist es ganz unbegreiflich, wie man den Alleingesang mit Begleitung eines Instruments oder mehrerer zu einer eigentlichen neuen Erfindung jener Tage machen konnte, da er offenbar so alt sein muß, als der Gesang und das Spiel auf musikalischen Instrumenten selbst, wenn es auch

nicht die geringsten Zeugnisse dafür gäbe, deren es jedoch allerdings zur Genüge giebt. Chinesen und Hindostaner sangen in den allerältesten Jahrhunderten ihre Lieder einer Stimme zu irgend einem begleitenden Instrumente und von den Hellenen ist es Jedermann bekannt, daß die Lyra im Kreise der Gäste herumging und Jeder, der unter die Gebildeten gerechnet werden wollte, sang sein Lied in die Saiten des Instrumentes. Auf ähnliche Weise hatte jedes Volk zu allen Zeiten seine besonderen Gesänge für eine Stimme gehabt und hatte sie stets, nur daß sie mit der Zeit wechselten und sich umformten nach der Beschaffenheit des Volkes und der Zeit. So hatten die Italiener, noch ehe sie Madrigalen besaßen, ihre einfachen Volks-Balladen oder Tanzlieder, ihre Maylieder oder Burschenständchen und die Carnevalslieder der Menge waren älter, als ihre mehrstimmig künstliche Musik, die sie erst von den Ausländern lernten. Villanellen oder Landgesänge und Vilotten und dergl. waren damals sehr in Gewohnheit der Menge. Nur waren in den Anfangszeiten der künstlichen Musik diese Volksweisen den auf ihre Kunst stolzen Musikern zu gering, wie sie vormals den Mönchen zu weltlich und nicht des Aufzeichnens werth gewesen waren.

Man hatte aus Kunststolz und aus Mode anfangs im Madrigalenstyle auch für dramatische Werke Chöre gesetzt. Aber unbekannt konnte der einstimmige Gesang keinem Menschen sein; man hatte weiter nichts nöthig, als daß man ihn der Kunst nicht mehr für unwürdig hielt. Wer aber etwas nimmt, was vorhanden ist und ihm einen neuen

Anſtrich gibt, wird dadurch kein Erfinder, daß er das ſchon Bekannte verſchönt und höher hebt. Und auch das war im Grunde ſchon lange geſchehen; bedeutende Männer hatten ſich längſt des einſtimmigen und deklamatoriſchen Geſanges bedient.

So wird von Pulci, dem Verfaſſer des erſten epiſchen Gedichts in der italieniſchen Sprache, „Morgante maggiore“ berichtet, daß er das Werk an der Tafel Lorenzo's von Medici gegen 1450 in alter Rhapſodenweiſe, alſo in ganz einfacher Art, geſungen habe. Als dieſes Werk dort aufgeführt wurde, ſangen und recitirten theilweiſe Politianus, Ficinus und die Gemahlin Alfonſo's von Ferrara, Lucretia von Medici. —

Gedichte ähnlicher Art, die an den Tafeln der Vornehmen geſungen oder nach vermeinter Weiſe der Alten recitirt wurden, gab es mehrere, und Politianus, der 1494 als berühmter Förderer der Literatur ſtarb, hatte einen Orfeo in 5 Akten, ein muſikaliſches Drama, gedichtet, das, wie andere Werke ähnlicher Art, der Länge wegen zwar nicht ganz geſungen werden konnte, ſondern nur theilweiſe, und recitirt werden mußte.

In dieſem Alleingeſange ſuchte man nun in jener Epoche des Aufſtrebens um ſo mehr und um ſo lieber zu ändern und zu beſſern, weil der mehrſtimmige Geſang in ſeinen Verſchlingungen und künſtlichen Verwebungen der Stimmen ſowol den Rhythmus als den Inhalt des Textes zu ſtark vernachläßigte, dem Sinne der Rede Gewalt anthat und des Ausdruckes ermangelte, den die Worte verlang-

ten und der doch durch die Töne nur verstärkt und gehoben, nicht unterdrückt werden sollte. Man fühlte es als ein Bedürfniß damals ziemlich allgemein, dem Sinne der Worte sich in der Musik sorgsam und genau anzuschließen, also den Ausdruck des Darzustellenden mit Leben und Anmuth wiederzugeben. Dieß erstreckte sich nicht blos auf das Weltliche, sondern auch auf das Kirchliche. Denn worin bestanden Palestrina's Erhebungen der Musik wohl anders, als darin, daß er die Gefühle seines Textes in würdigen Tönen eingänglicher in die Herzen der Hörer machte?

Wie viel der um sich greifende Geist der Reformation auch selbst auf Palästrina's Veredelungen heiliger Tonkunst Einfluß hatte, wer vermöchte das genau und zuverlässig zu bestimmen? Bemerkenswerth ist es doch aber gewiß, daß Palestrina von Goudimel, einem Protestanten, unterrichtet worden war. Goudimel's Lehre und die Art seiner Auffassung und Empfindung des Heiligen konnte des Einflusses auf seinen empfänglichen und hochbegabten Schüler durchaus nicht ermangeln. Und so kann Niemand mit Grund es als eine Nichtigkeit und leere Anmaßung von sich weisen, wenn die Behauptung aufgestellt wird: Der Geist der Reformation hat auch sogar auf die Veredlung der römisch-katholischen Kirchenmusik gewirkt. —

Daß aber damals eine allgemeine Veränderung der Dinge, auch selbst im Katholischen im Werke und schon lange eingeleitet worden war, läßt sich eben so wenig bestreiten, als sich der Satz umstoßen lassen wird: Alles Neue, was sich bildet, geht nach und nach aus

dem schon Vorhandenen hervor und schließt sich an irgend ein Dagewesenes. Und dieß bewährt sich, wie wir jetzt schon gesehen haben, auch bei der Entstehung der Oper, die nicht auf einmal, als etwas aus den Wolken Gefallenes, sondern nach und nach, wachsend wie eine Pflanze, immer besser und nur in mannigfachen Versuchen sich hebend und verschönend, in die neu erfaßte Richtung des Lebens trat.

Wie kein Ding in der Welt, so ist auch die Oper nicht gleich vom Beginne an etwas Vollkommenes, sondern sie wird es, vom Kinde zum Manne heranreifend. Wenn ein Jüngling anhebt sich liebenswürdig zu zeigen, so ist das gerade der beste Beweis, daß seine Kindheit vorüber ist. Seine Geburt muß vorüber sein und ein Theil seiner Kindheitsstreiche gleichfalls. So ist es mit der Entstehung der Oper, deren freilich kindischer Beginn weit vor dieser Zeit gesetzt werden muß, die wir jetzt beschreiben, vorzugsweise auf Florenz Rücksicht nehmend, weil nun einmal dieser Stadt die Ehre angethan worden ist, ihr die Erfindung der Oper, offenbar viel zu unbedingt, wenn auch noch so allgemein, zuzuschreiben. Da man, um die allgemeine Annahme zu retten, vielfach genug widersprechen wird, kann eine genaue Erzählung dessen, was damals in Florenz geschah, nicht übergangen werden, was wir auch nicht zu bedauern haben, weil die Sache an und für sich selbst sehr viel Anziehendes für Jeden hat, dem es um Kenntniß des Bildungsganges einer so vielfach merkwürdigen Zeit zu thun ist.

In Florenz lebte damals unter Vielen ein äußerst rüstiger Beschützer und Liebhaber der Künste und Wissenschaften, Giovanni Bardi, Graf von Vernio, dessen vorzüglichste Freunde, gleiche Gesinnung mit ihm theilend, Pietro Strozzi und Jacopo Corsi waren. Als Mitglied einiger gelehrten Gesellschaften, angeregt vom Beispiele des Hofes und aus eigener Neigung besprach sich der Graf am liebsten über Bildungsgegenstände, und sein Haus wurde bald der Mittelpunkt Aller, die gleiche Liebe theilten. So bildete sich eine Gesellschaft, die regelmäßige Zusammenkünfte in dem gräflichen Hause hielt; und da die Vorliebe zum Griechenthum vorzüglich in Florenz am eifrigsten seit langer Zeit sich hervorgethan hatte, so kam auch dieser gelehrte Liebhaberverein bald auf das herrschende Kapitel, das Wesen der griechischen Trauerspiele zum Hauptgegenstande ihrer Unterhaltungen zu machen.

Als man nun auf die schwierige Auseinandersetzung gekommen war, wie die alten Griechen ihre Tragödien vorgetragen haben möchten und von welcher Art ihre Musik dabei gewesen sein möchte: zog dieser Gegenstand die dafür entflammten Gemüther um so mehr an, je dunkler er an sich war und jemehr er ihnen Raum zu den seltsamsten Vermuthungen ließ. Die Gesellschaft vergrößerte sich ungemein, da die Untersuchungen einer Kunst förderlich zu werden versprachen, die eben jetzt in Italien mit frischem Eifer betrieben wurde und in der man gute Fortschritte zu machen bereits angefangen und sich damit Ehre gewonnen hatte.

Es war dieß die Tonkunst, deren von Norden aus

zu ihnen gebrachtes Fugen- und Canonen-Wesen nicht Jedem der Südländer behagen wollte, auch bei den damaligen Uebertreibungen dieser contrapunktischen Kunst nicht immer wohlgefallen konnte.

Unter andern Geistern dieser Gesellschaft war auch der für altgriechische Musik leidenschaftlich eingenommene Vincenzo Galilei, der nichts Geringeres unternahm, als Compositionen nach der Weise der alten Griechen, die man in das Leben neu wieder einzuführen mit mächtigem Eifer im vollsten Glauben des Gelingens beabsichtigte. V. Galilei, obgleich nur Dilettant in der Musik, da er sich in der Gesellschaft nicht allein einen ziemlichen Namen durch seinen Dialogo della musica ant. e mod. 1588, wobei er von Girolamo Mei nach Doni dem jüngern unterstützt wurde, gemacht hatte, fing nun erst an, lebhaft die Tonkunst zu studieren, bis er sich geschickt genug fand, eigene Compositionen zu wagen, die seiner Ueberzeugung nach den Vorbildern der Hellenen nahe kommen sollten.

Darin half ihm vor Allen der Graf Bardi, abermals Dilettant in der Musik, auf das Eifrigste, und so brachte V. Galilei die Szene des Ugolino von Dante für eine Singstimme in Musik mit Begleitung einer Viola. Diese von ihm selbst in der Gesellschaft vorgetragene, sonst unbekannt gebliebene Composition erwarb sich lebhaften Beifall der Versammlung, wie man sich denken kann. Doni nannte ihn 1624 schon wieder den Ersten, der solche Musik versuchte. Wie viele Erste gibt es in Italien und wie viele Erfinder! Ihm selbst behagte der Beifall seiner Gesellschaft

so sehr, daß er fortfuhr in ähnlichen Tonsätzen, von denen noch Stücke der Klagelieder des Jeremias genannt werden.

Das hatte der Sänger Giulio Caccini aus Rom, bei seiner Anwesenheit in Florenz und in der Gesellschaft, vernommen. Je weniger er sich unter die geschickten Contrapunktisten jener Zeit rechnen konnte, um so mehr mußte ihm diese neue Musik (nuova musica) behagen, in welcher er selbst etwas zu componiren sich getrauen durfte. Seine nachahmenden Versuche fanden natürlich gleichfalls viel Anhang unter den Gesellschaftern und andern Freunden, und er war in der Folge so kühn, sich gleichfalls den Ersten zu nennen, der Gesänge für eine Stimme herausgegeben habe, ob er gleich sehr leicht hätte wissen können, daß es schon weit bessere Melodieen als die seinen gab. Doch der Lärm davon brachte ihm Ehre und viele Schüler, denen er die neue Musik und ihre Gesangsweise lehrte. Er ließ seine Weisen gewöhnlich von einer Theorbe begleiten.

Bardi selbst beschäftigte sich mit allerlei Dichtungen für die Sache seines Vereins; und da der ganze Anlaß von der Untersuchung des Wesens und Vortrags der alt griechischen Tragödien ausgegangen war, so war es natürlich, daß seine Dichtungen szenische wurden, so wenig sie auch den Geist der Hellenen nahe zu kommen sich bestrebten, vielmehr ganz ordentlich im Zeitgeschmacke blieben. So dichtete er z. B. das Intermezzo „Combattimento d'Apolline col serpente." Es mag auch nicht als unwichtig angesehen werden, daß dieser »Kampf Apollo's mit dem Drachen« zu einer Hochzeit des Ferdinand von Medicis mit Christina von

Lorena aufgeführt wurde. Wir haben gesehen und werden es noch mehr, daß die Hochzeiten der Fürsten für diese Art Musik und Dramen eine sehr große Rolle spielen.

Die Szene stellt einen baumreichen Wald vor, in dessen Mitte die Höhle des Drachen, der schon viele Gipfel, kraft seines gewaltigen Schweifes, abgeschlagen hatte. Die Griechen beiderlei Geschlechts erscheinen und singen. Der Drache zeigt sich; sie beten zum Apoll; der Gott erscheint und schießt seine Pfeile gegen das gefährliche Thier, bis es in seinem Blute todt den Boden bedeckt. Die Griechen kehren zurück, singen dem Sieger ein Loblied und bekränzen den Erretter. — Die Fabel ist ziemlich schlicht behandelt.

Wie Bardi auf die Wahl griechischer Mythen kam, ergibt sich von selbst; daß er aber dennoch nicht der Erste war, der hellenische Mythen zu theatralischen Vorstellungen, die mit Musik verbunden wurden, verwendete, haben wir aus dem Vorigen gesehen. Man hatte sie früher gewählt, weil man durch sie Gelegenheit bekam, erwünschten Glanz anzubringen. Jetzt war zwar diese Rücksicht keineswegs ausgeschlossen, doch sollten auch dergleichen Dinge zur Verherrlichung eines Volks dienen, dem man nun einmal in der Tonkunst wie in der Poesie das Höchste zutraute, das man wiedergewonnen zu haben glaubte. Arteaga belobt die Dichtung Bardi's so sehr, daß er sie voll griechischen Geistes nennt, was höchst übertrieben ist. Dagegen ist die Bemerkung richtig, daß dieser Gegenstand von den alten Kitharisten auf den pythischen Spielen in 5 Sätzen ausgeführt wurde, die in einer Kriegsmusik (!), der Herausforderung des Drachen, dem

Kampfe, dem Tode des Unthiers, wobei die Nachahmung des Zischens nicht vergessen wurde, und in einem Siegesliede bestand, mit welchen musikalischen Malereien aber auch der Verfall der griechischen Musik seinen Anfang nahm.

Der Sänger Caccini, als beliebtes Mitglied dieser florentinischen Gesellschaft, versuchte sich an der Composition dieses Zwischenspieles anfänglich ohne seinen Namen. Vielleicht scheuete er sich, mit den damals angesehenen Componisten, die zu dieser Hochzeit allerlei Musikstücke gefertigt hatten, als Wettstreiter öffentlich aufzutreten; es waren Emilio del Cavaliere, von dem mehr zu berichten ist, Christ. Malvezzi, Luca Marenzio, welcher recht hübsche Melodieen im einfachen Contrapunkte, also mehrstimmig, schrieb, auch Jac. Peri. Da darauf bei der Aufführung 1590 sein Werk mit Wohlgefallen aufgenommen worden war, verlor sich auch diese Scheu so ganz, daß er sich nicht nur zum Werke bekannte, sondern sich sogar für den Ersten ausgab, der Alleingesänge mit Begleitung eines Instrumentes bekannt gemacht habe. —

Als darauf Bardi von seinem Gönner, dem Papst Clemens VIII. nach Rom als Maestro di Camera versetzt worden war, auch Emilio del Cavaliere sich von Florenz, wo er sich eine Zeit lang aufhielt, wieder nach Rom gewendet hatte, wurde die florentinische Gesellschaft doch dadurch nicht gestört; Jacopo Corsi wurde Vorsteher derselben und setzte in seinem Hause die Versammlungen eifrigst fort und völlig im Sinne und in der Richtung des Gründers, der in seiner Liebhaberei nicht aufhörte den lebhaftesten

Antheil an den Ereigniſſen der Geſellſchaft zu nehmen, was ihm die wahrſcheinlich unverdiente Ehre brachte, von mehrern ſeiner Landsleute unter die tüchtigſten Componiſten und Literatoren im Fache der Muſik ſeiner Zeit geſetzt zu werden. — Dennoch kann und ſoll ihm das Verdienſt um Förderung der ſogenannt neuen Muſik nicht abgeſprochen werden ſeines Eifers und ſeiner für Muſik berechneten Dichtungen wegen, die jedoch noch lange nicht als Meiſterſtücke angeſehen werden können. —

Unter dem Vorſtande des Jac. Corſi gewann die Geſellſchaft in dem Freunde Corſi's ein neues bedeutendes Mitglied an Ottavio Rinuccini, der ſeinem Vaterlande durch einen langen Aufenthalt in Frankreich entfremdet worden war, jetzt ſich aber bald, etwa um 1592, als Dichter hervorthat und ſich der Geſellſchaft äußerſt nützlich machte. Caccini hatte ſeit der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand von Toscana, wollte er nicht zu ſehr zurücktreten, ganz beſonders Urſache, ſich thätig zu bezeigen, weil Jacopo Peri, ebenfalls ein Dilettant in der Tonkunſt, ſich, ſeit dem Erfolge eines muſikaliſchen Verſuches bei Gelegenheit genannter Hochzeitsfeier, außerordentlich anſtrengte, in der Compoſition Fortſchritte zu machen, die von den Mitgliedern der Geſellſchaft nicht wenig belobt wurden. Dieſer Umſtand feuerte nun den Sänger Caccini gewaltig an, mit dem eifrigen Corſi häufige Privatzuſammenkünfte zu halten, in denen ſie die eigentliche Beſchaffenheit des altgriechiſchen Recitativs, wohinein ſie vor Allem das Eigenthümliche der neuen Muſik ſetzten, ausfindig machen wollten. Daß die

beiden Männer in ihrem Eifer endlich glaubten, der Sache gänzlich auf den Grund gekommen zu sein, wird ihnen Niemand verargen, wenn wir auch jetzt darüber zu lächeln Ursache haben.

An nichts fehlte es ihrem Glauben noch, als an einem passenden Gedicht, an dem sie ihre neuen Grundsätze und Verbesserungen der Gesellschaft durch die That bewähren und dadurch die altgriechische Musik als wiederhergestellt vor die Ohren der Welt bringen konnten. Nichts lag näher, als daß man den Dichter Ottavio Rinuccini anregte, ihnen zu diesem Behufe ein szenisches Gedicht zu schreiben. Und der gefällige Mann ließ sich willig finden und verfaßte 1594 oder 1596 sein Hirtengedicht Dafne, welches Peri in Musik zu setzen erhielt. Nach der Angabe des jüngern Doni componirte dasselbe Peri und Caccini gemeinschaftlich, so daß der letztgenannte wenigstens Antheil daran hatte, den er sich auch gewiß zu erlangen bestreben mußte, da er den Peri als Rival seines Ruhmes zu fürchten hatte.

Dem Dichter selbst war sehr viel daran gelegen, daß es nicht blos nach den vermeintlichen Auffindungen der Art der alten Griechen, sondern auch nach seinem Geschmacke in Musik gesetzt würde, weshalb er denn den Componisten allerlei Rathschläge an die Hand gab. Kurz das Werk kam entweder 1595 oder 1597 in dem Hause des Herrn Corsi zur Aufführung und erregte allgemeines Aufsehen der Stadt. Peri hatte selbst dabei die Rolle des Apollo gespielt nach Art der alten griechischen Tragödienschreiber, an die er sich wohl erinnern mochte.

Das Lob dieſes Schäferſpieles ſowol dem Gedicht als der Compoſition nach erſcholl weit und breit, und die Verfaſſer wurden von jetzt an höchſt thätig in Ausarbeitungen ähnlicher ſzeniſcher Werke, deren Namen uns Doni nicht mittheilt. Iſt auch die Muſik zur Dafne nie gedruckt worden, ſo können wir uns doch vom Weſentlichen des Gedichts mit leichter Mühe einen guten Begriff machen, da unſer teutſcher Dichter Opitz, wie wir bald ausführlicher hören werden, dieſe Fabel bald darauf frei überſetzte. Hatte die Dafne aber auch in Florenz noch ſo großes Glück gemacht, ſo daß Doni berichtet, ſie entzückte die ganze Stadt: ſo war dieß doch nur eine Kleinigkeit gegen den Fanatismus, den ein anderes Gedicht des Ottavio Rinuccini, gleichfalls von den beiden genannten Männern componirt, erregte.

Es war dieß die Euridice, Tragedia per Musica, die abermals von Peri componirt wurde. Den Antheil, den Caccini an der Compoſition dieſes Gedichts hatte, wird von Peri ſelbſt in der Vorrede zu ſeiner gedruckten Euridice mit folgenden Worten angegeben: »Ob ich gleich damals ſchon die ganze Euridice ſo gemacht hatte, wie ſie jetzt an das Licht tritt, ſo hatte dennoch Giulio Caccini, deſſen hoher Werth der Welt bekannt iſt, die Arie der Euridice und einige des Hirten und der Nymphe des Ehores und zwei Ehöre dazu verfertigt, weil ſie von Perſonen geſungen werden ſollten, die von ihm abhingen« u. ſ. f. Man ſieht daraus, daß Caccini's Zuthat nicht geradehin nöthig geweſen wäre, wenn er nicht einen Antheil am Werke um ſeiner Ehre willen zu ſuchen ſich beeifert hätte. Peri's

Composition des ganzes Werkes war die erste und gleich anfangs ganz von ihm componirt worden, wie sie noch im Jahre der Aufführung gedruckt erschien. Caccini, der nicht nachstehen wollte, setzte die Euridice nun gleichfalls ganz in Musik und eignete sie dem Grafen Bardi von Vernio zu. Auch sie wurde in demselben Jahre gedruckt.

Die Veranlassung zu diesem neuen Werke war abermals eine bedeutende Feierlichkeit des florentinischen Hofes und zwar eine Hochzeit, wie schon oft. Heinrich IV. von Frankreich vermählte sich bekanntlich mit Maria von Medici im Jahre 1600. Dieses Ehrenfest sollte nun mit höchstem Glanze begangen werden vor einer Menge der angesehensten Fürsten und Herren. Es wurden daher auch zur Ausführung dieses Schau- und Tonspiels die berühmtesten Musiker jener Zeit eingeladen, als Luca Dati, Franc. Cini, Giambattista Jacomelli, Pietro Strozzi, Orazio Vecchi u. s. w. Peri übernahm wiederum, wie schon früher, eine Rolle und Rinuccini gab sich alle Mühe, damit Alles bestens vorgestellt wurde. Für allerlei Dekorations-Pracht war nicht minder schon in der Anlage des Stückes, noch bedeutender in der Darstellung gesorgt, damit die Augenlust durchaus nicht fehle. Natürlich mußte eine solche Vorstellung bei einer solchen Gelegenheit und vor so vielen Fürsten das größte Aufsehen erregen und den Ruhm des Spieles überaus weit tragen. Wie denn in der Menschenwelt gar viel Wichtiges von Nebensachen, nicht von der Sache selbst herkommt, so war es auch in diesem Falle. Oft sind es Glanz, Reichthum und Gerede Vieler, die sich

vom Reichthum oder von der Anmaßung bestechen lassen, welche den Dingen einen unverdienten Namen beilegen. Man hat die Euridice, wer weiß, wie oft, zur allererſten Oper, und Peri und Caccini zu Erfindern der Oper gemacht, deren erſter Anfang ganz in der Regel 1600 geſetzt wird. Daran iſt nichts weiter ſchuld, als die vornehme Hochzeit. Wir wollen die Sache etwas näher betrachten.

Bemerken wir zuvörderſt den Titel, ſo ſehen wir, daß das Werk noch nicht den Namen Opera führte, ſondern, wie es früher gebräuchlich war, Tragedia per Musica hieß. Wollen wir nun noch ſo wenig Gewicht darauf legen, ſo bleibt es doch immer des Erwähnens werth. Dann wird kein Menſch ſagen können, daß dieſes Stück den Namen einer Tragödie mit Recht trug, da dem Ganzen der Hochzeit wegen ein fröhlicher Ausgang gegeben werden mußte, wie Peri ſelbſt in ſeiner Vorrede ſchreibt. So führte ſie alſo im Grunde dieſen Namen nur darum, weil es Sitte war, ein feierliches Stück eine Tragödie, und ein poſſenhaftes eine Comödie zu benennen. Alles dieſes war bereits dageweſen. Eben ſo wenig Neues zeigte ſich in der Wahl des Gegenſtandes, der aus der griechiſchen Mythologie genommen war, wie ſchon öfter vorher. Ferner war es abermals nichts anders als eine Hirtenfabel, weil die Schäferſpiele eben damals lange ſchon ſehr beliebt waren und das meiſte Glück machten. Rinuccini war in ſeinem Hochzeitsſtücke nicht einmal von den 5 Akten abgegangen, die man vor ihm ſchon für nöthig erklärt hatte aus mißverſtandener Nachahmung der Alten. Ob ihn gleich ſein Stoff zur Verminderung der

Akte drängte, wagte er dennoch keine Aenderung. Die Sprache selbst war die damals gewöhnliche, den dargestellten Charakteren nichts weniger als angemessen. Alles ist mit Süßigkeiten und übertriebenen Zärtlichkeiten so geziert, als es eben Sitte war, überfüllt. Daß damit dem Werke nicht gelungene Stellen abgesprochen werden, darf nicht unerwähnt bleiben: allein dasselbe hatte sich in früheren Werken auf gleiche Weise vorgefunden.

In dem Style der Musik fand sich auch nichts, was nicht schon dagewesen wäre. Mag man es immerhin für eine Uebertreibung Arteaga's erklären, wenn er sagt: »Von dem damaligen Gebrauche der Madrigalmusik und von dem Umstande, daß die italienische Sprache den kurzen und geschwinden Gang noch nicht angenommen hatte, welchen das Recitativ erfordert, bekam daher die Euridice eine solche Einrichtung, daß sie mehr eine an einander gehangene Reihe von Madrigalen genannt zu werden verdiente, als ein Trauerspiel, wie es ihrem Erfinder, sie zu benennen, gefallen hat« —: so hatte doch Peri selbst in seiner frühern Dafne sich desselben Musikstyles schon bedient. Und so ist denn dem Wesen und der Wahrheit nach Euridice keineswegs die erste Oper, mag man auch die Sache besehen von welcher Seite man will. Die vornehme Hochzeit und das Gerede von derselben, haben sie dazu gemacht, nichts weiter; und weil Einer dem Andern in solchen Dingen lieber nachspricht, als selbst sieht, ist es in der Regel dabei geblieben bis hieher.

Ueberhaupt sind weder Rinuccini, der Dichter, noch

Peri und Caccini, die Muſiker, eigentliche und wahre Erfinder der Oper zu nennen, ſelbſt dann nicht, wenn man auch ſogar den italieniſchen Begriff von Oper zum Grunde legt, ſo wenig wir annehmen, daß er ſchlechthin und unausbleiblich zum Grunde gelegt werden muß. Die Italiener verlangen nämlich, daß in einer Oper Alles geſungen werden müſſe. Iſt dieſer Begriff der richtige, ſo haben wir in Teutſchland zur ſehr wenige Opern; ja wir würden nicht einmal Mozarts Don Juan, wie er unter uns aufgeführt wird, nämlich mit geſprochenen Zwiſchenreden, unter die Opern zählen dürfen; eben ſo wenig hätten wir ein Recht Beethovens Fidelio eine Oper zu nennen, denn es wird darin geſprochen, blos deklamirt wie im Schauſpiele, nicht wie im Recitativ mit Muſikbegleitung. Wir würden aber doch wohl lächeln und ſchweigen, weil es nicht der Erwiderung werth ſchiene, wenn irgend ein Sprecher deshalb den Don Juan und den Fidelio nicht zu den Opern rechnen wollte! Es iſt blos menſchliche Satzung, daß in der Oper Alles ohne Ausnahme geſungen werden müſſe, eine Satzung, die im Weſen des Spieles gar keinen Grund hat. Sei ein Menſch ſo ſingluſtig als er will, in Freude oder Traurigkeit, den ganzen Abend ſingt er nicht und ſpricht dazwiſchen gern ſein Wörtchen. Dann iſt das ununterbrochene Singen und ſtetige Recitiren mit Muſikbegleitung ſehr vielen Menſchen, außerhalb Italiens wenigſtens, nicht einmal ſo angenehm, als wenn dazwiſchen die gewöhnliche Rede wechſelt; zu viele Recitative ermüden und verleiten mit der Zeit zu Verkünſtelungen, ſo daß das Recitativ kaum bleibt,

was es sein soll; auch leidet darunter sehr oft das Verständniß der zum Grunde gelegten Fabel; endlich, wenn Einer dieses Alles nicht zugeben wollte, muß er doch zugeben, daß Italien nicht Teutschland ist und daß jedes Land und Volk sein Recht für sich hat. Unter uns kann das unausgesetzte Singen durchaus nicht als unumstößliches Gesetz für eine Oper angenommen werden. Geschähe es dagegen irgend einmal wirklich so, daß es als nicht zu umgehendes Gesetz hingestellt und anerkannt würde, so würde es sich bald genug zeigen, daß es nicht überall zum Gewinne der Sache gereichen könnte. —

In Italien hingegen fand man damals den stilo recitativo nicht nur allen szenischen Spielen, die durch Musik verschönt werden sollten, nothwendig, sondern man setzte auch größtentheils das Wesen der nuova Musica in diesen Styl, der mit dem in die Kunst aufgenommenem Alleingesang so ziemlich ein und dasselbe war. Denn wenn gleich der Ausdruck Arie sich zuweilen in jenen Compositionen vorfindet, so ist doch nicht im Geringsten etwas dem Aehnliches darunter zu suchen, was später und jetzt unter dieser Benennung verstanden wird, vielmehr sieht es dem Recitativ jener Zeit so gleich, daß es kaum davon zu unterscheiden ist.

Wie steif und ungelenk dieser Recitativstyl war, das muß man in Notenbeispielen selbst sehen, um es kaum glaublich zu finden, daß dergleichen jemals so hoch entzücken konnte. Und dieser Recitativstyl wurde nun für das Unterscheidende aller szenischen Musik gehalten, weshalb er

auch stilo rappresentativo (der Darstellungs-Styl) geheißen wurde. Desgleichen nannte man ihn auch Musica parlante, weil es kein eigentlicher Gesang und keine eigentliche Rede, sondern etwas zwischen Beiden Schwebendes sein sollte, was Kenner der italienischen Darstellungsweise noch jetzt, aber sehr im Versinken, in den Recitativen des Buffo kennen.

Das war im Grunde die große Entdeckung oder Wiederauffindung der alt-griechischen Musik, welche die Hellenen beim Vortrage ihrer Tragödien angewendet haben sollten. Mag man diese Art Recitativ, nur nicht das Recitativ im Allgemeinen, das stets dagewesen war, immerhin als eine Erscheinung jener Zeit betrachten, so war es doch aus hundert andern vorhergegangenen Umwälzungen der Dinge und der ganzen Lebensart der Menschen nach und nach entstanden, und nur sehr irrthümlich hatte man es aus seinen eigenen Träumereien über das Wesen altgriechischer Musik in diese hinein getragen. Und bei dem Allen können dennoch weder Caccini noch Peri die Erfinder dieses Styles genannt werden, am allerwenigsten die Euridice die erste Oper, sogar nicht einmal in diesem italienischen Begriffe, nach welchem in szenischen Musikwerken Alles durchaus auf die beschriebene Art gesungen werden muß.

Hatte doch Neri, der bekanntlich das Volksthümliche, das im Weltlichen Herrschende seiner Zeit zum Vortheil des Kirchlichen zu benutzen verstand, um das Volk zu gewinnen und ihm seinen Betsaal (Oratorio) um so lieber zu machen, diese Musikart gleichfalls aufgenommen, und Caccini hatte

in einer seiner Compositionen sich großen Beifall damit errungen und lange vor dieser Hochzeitsoper. Caccini war so vielseitig nicht, daß man ihm in diesem frommen Alleingesange, der damals zeitgemäß wurde, eine andere Art zutrauen sollte, am wenigsten, da er selbst zum Lobe der neuen Gesangweise sich für dieselbe ausspricht. Man könnte also versucht werden, die ganze Art für ziemlich volksmäßig in damaliger Zeit jenes Landes zu halten, was wir jedoch dahin gestellt sein lassen.

Allein Emilio del Cavaliere hatte schon 1590 und 1595 drei szenische Musikstücke componirt und aufgeführt, die ganz in gleichem Style geschrieben waren. Doni der jüngere mag noch so sehr dagegen sein, wie er es wirklich, was den Styl anlangt, ist, denn der geschichtlichen Thatsache vermag er nicht zu widersprechen: so wird ihn doch immer Peri's eigenes Urtheil über jenen Mann überwinden, der dadurch sich selbst einen Kranz nimmt, den er von der Zukunft nicht zu erhalten glauben konnte. Peri sagt ausdrücklich vom Emilio, daß er die florentinische Musikweise, also die Weise des Peri gleichfalls, früher als irgend Einer auf die Bühne gebracht und die Herren Corsi und Rinuccini haben gewünscht, daß er (Peri) sie annehmen möchte, weil sie für die alt-griechische gehalten wurde. Deutlicher kann es schwerlich ausgesprochen werden. Auch Emilio del Cavaliere erklärt diese seine neue Weise für die Art der Griechen und Römer, wodurch diese so viel gewirkt hätten. Und so wäre denn viel eher Emilio del Cavaliere für den Erfinder, wenn es einen gibt, auszugeben, als

Peri, da der Styl in Cavalieri's „L'Anima ed il Corpo," welches Werk im Februar 1600 in Rom aufgeführt und dann gedruckt wurde, im Wesentlichen sich gar nicht anders unterscheidet von Peri's Style, als wie sich zwei verschiedene Männer jederzeit von einander unterscheiden, wenn sie auch in einer und derselben Art schreiben.

Und so haben wir wieder in der Geschichte der Oper einen merkwürdigen Fall, der es uns recht handgreiflich macht, wie viel auf eine hohe, vornehme Hochzeit ankommt und auf den Glanz, womit sie gefeiert wird. So ein Glanz hat die Kraft, weit und lange zu leuchten und Einem Manne zu geben, was ihm nicht gehört, während es einem Andern, dem es viel eher zukommt, entzogen wird. Wir werden noch auf manche Beispiele stoßen, die uns den großen Einfluß des Glanzes und des Reichthums auf die Berühmtheit eines Mannes und einer ganzen Epoche überaus klar vor die Augen führen. Wie lange aber solche Schicksalsschenkungen zu dauern vermögen, sehen wir nicht minder. Das kommt daher, weil oft seltsamer Weise das Bessere und Gründlichere, wenn es hoch kommt, der eigenen Ehre wegen wohl genannt, aber nicht gelesen wird, denn sonst würde man doch wenigstens stutzig und in seinem festen Glauben vom Ursprunge der Oper etwas wankend geworden sein, wenn Burney es schon sehr schwer nennt, den Erfinder dieser besondern Gesangsgattung, der man den Namen recitativo beilegte und der den szenischen Spielen eigenthümlich sein sollte, heraus zu finden. Der Grund davon ist ein ganz einfacher: Die ganze Angelegenheit ist

nicht als die Erfindung eines Mannes oder einiger anzusehen, sondern der ganzen Richtung jener Zeit beizumessen, die mit dem Bestehenden weder im Kirchlichen noch im Weltlichen zufrieden war, also auf etwas Neues drang, wonach man so lange und von so vielen Seiten suchte, bis sich nach und nach etwas Ansprechendes und vom Glücke Begünstigtes herausfand, das Epoche machte und, ohne vollkommen zu sein, wieder zu neuen Bestrebungen und neuen Epochen drängte. —

Und so wird es denn hoffentlich deutlich sein, daß die Pracht der königlichen Hochzeit am großherzoglichen Hofe und der laute Ruf der Italiener, die gar Vieles eine Erfindung nennen, was eine sehr geringe Neuerung ist, sehr einflußreiche Dinge sind, die man schärfer als durch die Brille ansehen sollte, die wirklich in Florenz lange vor dieser Zeit erfunden worden war.

Ueber den Werth der verweltlichten Musik jener Zeit namentlich durch Theaterwerke.

Da das Geistliche mit dem Weltlichen nun einmal lange genug in bittere Kämpfe gerathen war, ja das Geistliche sich mit sich selbst entzweit und dadurch besonders viel an Gewicht verloren hatte; da durch den Gang der Dinge, wie gezeigt, die ganze Richtung der Gemüther eine stark veränderte Gestalt gewonnen hatte: konnte es um so weniger fehlen, daß die Lust zur Umbildung auch in der Tonkunst sichere Wurzel faßte, weil die Kirche selbst mit ihrer Zeitmusik nicht mehr zufrieden sein konnte und auf Verbesserungen drang, die in Italien durch Palestrina vorzüglich in's Werk gerichtet wurden. Nur war es bereits zu spät, den Drang nach weltlicher Lust dadurch zu unterdrücken.

Ueberall, nicht allein in Italien, wollte man spielen und spielte wirklich um so mehr, je schärfer die eingenommensten der Gegenpartei dagegen eiferten. Von Frankreich und Teutschland haben wir gehört und könnten noch weit

mehr anführen, wenn es auf Kunstgeschichte einen größern Einfluß, als den hätte, daß solche Weltspiele mit Vergnügen aufgenommen wurden. England hatte zur Zeit der Königin Elisabeth, also von 1558 an, schon seine Masken; das waren Schauspiele, in welche dem gewöhnlichen Dialoge verschiedene Musikstücke eingewebt und gesungen wurden. Die Liebe zu musikalischen Vergnügungen hatte demnach sogar in jenem nicht ausgezeichnet musikalischen Lande ihren Anfang zur Erheiterung des Volks genommen. Wie hätten nun so sinnlich prächtige Theatervorstellungen, wie sie beschrieben worden sind, nicht überall vorbereitet empfängliche Herzen antreffen sollen?

Ernste Männer, die dem Altherrschenden und besonders dem Altkirchlichen anhangen, sowol damals als bis auf unsere Zeit, weil sie darin, mit Nichtbeachtung des Mangelhaften und selbst Nachtheiligen des alten Zustandes der Dinge, eine Glückseligkeit der Menschenwelt sahen, die im Grunde doch nur sehr einseitig, ja zweifelhaft war, haben dieß den Leuten sehr übel genommen und haben die ganze Richtung nur als ein Erzeugniß überhand nehmender Sittenlosigkeit auszugeben kein Bedenken getragen. —

Es ist allerdings wahr, gerade in der andern Hälfte des 16. Jahrhunderts, als sich die heilige Tonkunst in Italien auf ihren Gipfelpunkt erhob, zeigte sich jener vom Innern zum Aeußern gewendeter Sinn am lebhaftesten. Ein unzweideutiger Selbststolz drängte sich an die Stelle der Hingebung an das Uebersinnliche in die Seelen; Pracht und Genußsucht nahmen zu; man suchte im Glanze und in einer

gewiſſen Lüſternheit, was man vordem in entſagender Kraftbewährung und gläubigem Allgemeinſinne geſucht und gefunden hatte. Dennoch hatte man ſich auch vordem die Luſt des Spiels nicht nehmen laſſen; man ſpielte mit dem Heiligen. Jetzt war die Liebe zum Rechte der Sinnlichkeit ſelbſtſüchtiger geworden. Man war zur Erkenntniß gekommen, daß ein Spiel mit dem Heiligen doch eben nichts anderes als ein Spiel iſt, und daß es am Ende noch gerathener ſei, mit den äußerlichen, dazu beſtimmten Sinnen, als mit dem Erhabenſten zu ſpielen. Die etwas dumpf gewordene Objectivität war mehr der Subjectivität gewichen. Das iſt freilich wohl Eitelkeit, allein die Welt iſt und bleibt nun einmal doch in jeder, auch ſogar in der alten Richtung eitel mit aller ihrer Herrlichkeit, die nur in lebendiger Fortbildung zu reinerer Wahrheit gewünſchten Beſtand, ſo viel als Menſchen möglich, finden kann.

Hatte man hingegen das Sinnliche ſo lange und ſo überſpannt für ausrottungswerth erklärt, ſo konnte man ſich mit Recht nicht wundern, das ſo vielfach aufgeregtes Leben derjenigen, die wohl ſahen, daß das Heilige ſelbſt ohne Aeußerliches nicht gedeihen kann, und daß es das Geiſtliche ſelbſt zu erſtreben trachtete und ſeinen Glanz darin ſuchte, endlich die Uebertreibung merkte und das für ſich zu nehmen wagte, dem es im Herzen nie abhold geweſen war. Man beeiferte ſich daher natürlich, dem Weltlichen zu retten, was ihm im Grunde gehörte. Hatte man doch im neu belebten Studium alt gebildeter Menſchenwelt geſehen, daß in dieſer äußerlichen Richtung manches Große und Preiswürdige ent-

ſtanden war, was in der entgegengeſetzten verloren gegangen und des Wiedergewinnes werth ſei.

Die ernſter geſinnete Partei muß es alſo der veränderten Zeitrichtung nicht zu übel deuten und nicht ſo geradezu für eine Erſchlaffung aller innern Sittlichkeit auslegen, wenn ſie an einem ſinnlicheren Lebensgenuß eines erheiternden, von Kunſt und Wiſſenſchaft geadelten Spieles arbeitete, damit die Erde an Luſt und Anmuth gewönne. Hoffte man hingegen von dieſer neuen Richtung zu viel des Guten, ſo muß man nur bedenken, daß das überall menſchlich iſt und daß es die alte Richtung nicht ein Jota anders gemacht hatte. Ging man in der Liebe zu dieſer neuen Luſt zu weit, ſo war man im nun Verjährten auch zu weit gegangen, namentlich in der Art frommer Muſik, die dem Wortgedanken gar kein Recht laſſen wollte und in Tönen allen Sinn und Verſtand überbauete. Durch frühere Uebertreibung im Heiligen hatte man der Uebertreibung im Weltlichen gewiſſermaßen ein Recht gegeben, das um ſo größer iſt, je mehr man vom Echten das Echte fordern darf, was jedoch offenbar lange genug vernachläſſigt worden war.

Die Geſchmackloſigkeit der geiſtlichen Muſik vor Morales, Coſtanzo Feſta und beſonders Paleſtrina hatte zur Vorliebe für Volksmuſik ſehr bedeutend mitverholfen und der Reichthum hatte die Genußſucht vermehrt. Das iſt in der Ordnung und verdient den Tadel nicht, den man ſo oft darüber ausgeſprochen hat, am wenigſtens den Tadel geſunkener Sittlichkeit, welche in früheren Zeiten keineswegs ſo außerordentlich rein war, als man uns gern bereden möchte.

Vordem war Glanz- und Prachtsucht ebenfalls nicht gering, oft genug sogar roher gewesen, als seitdem man, an den Höfen besonders, seinen Reichthum mit der Kunst in Verbindung zu setzen strebte. —

Geben wir aber auch sogar zu, daß jene Zeit im Allgemeinen weltlustiger geworden war und daß sie namentlich in szenischen Darstellungen Alles nach Herzenslust mit schimmernd äußerlicher Pracht aufzufärben suchte: so war doch das Unheil, was daraus hervorging, gar nicht so übermäßig groß. Hatte man es doch im schmeichelhaften Glauben gethan, etwas Förderliches sowol zum Besten der Tonkunst als zur Verschönerung des Erdenlebens damit auszurichten.

Wir geben also zu, daß in Florenz wie an andern Höfen bei Aufführung der szenischen Musikspiele der neuen Richtung der Tonkunst vorzüglich das prächtige Schaugepränge bei weitem den größten Reiz gab. Es ist gar nicht unbekannt, was Giov. Vittorio Rossi von dem damalig florentinischen Pomp der Szenerie erzählt: »Durch bewegliche Wände sahe man bald Wiesen, bald Meer, Gärten, Himmel und Hölle, Sturm und Ungewitter; aus den Bäumen, die sich aufthaten, stiegen unvermuthet schöne Mädchen; in den Wäldern, die sich plötzlich erhoben, tummelten sich Faunen, Satyrn und Nymphen; Najaden plätscherten in Quellen und Flüssen; Vieles, was vordem nie gesehen worden war, wurde vor das überraschte Auge der Schaulustigen gebracht.« Freilich mußte die Musik solcher Pracht der Augenlust untergeordnet bleiben und die Tonmeister mußten von den leuchtenden Wogen der Zeitlust mit fort-

gerissen werden in den Prunk des äußerlichen Behagens. Das Alles ist gewiß und dauerte noch obendrein ziemlich lange; ja dieß Alles wirkte zum Wohlgefallen an der neuen Musik zu szenischen Darstellungen unstreitig viel mächtiger, als die Musik selbst und machte das Volk selbst auf solche Spiele am begierigsten. Aber warum sollte denn der Mensch nicht spielen und sich spielend unterhalten? Hat er doch von jeher gespielt und vor jener Zeit sogar auf eine Art, die sich mit den Gesetzen des Anstandes, der damals weit besser bei dem Allen beachtet wurde, ganz und gar nicht vertrug! Warum sollten die reichen Höfe nicht ihren Glanz gelegentlich zeigen? Sobald sie deshalb ihre Unterthanen nicht drückten, setzten sie dadurch ihren Ueberfluß in Umlauf, was auch nicht übel ist, wenn wir auch vom zeitgemäßen Vergnügen Vieler völlig absehen wollen.

Das Letzte wird viele Zuschauer angenehm und aufmunternd erheitert, gewiß aber auch nicht Wenige zu stark und nicht bestens aufgereizt haben. Wer hingegen von jedem neuen Dinge verlangen wollte, daß es ohne Fehl und Nachtheil sei; wer vom Menschen überhaupt die Vollkommenheit himmlischer Heerschaaren fordern will, muß sich aus der Menschenwelt schleunigst nach Elysium versetzen. In den irdischen Paradiesen geht nun einmal nimmer Alles ganz genau. Was am Ende das Streben nach Höherem und Besserem anregt, das ist für uns Erdgeborene, die vom Leibe nicht los können, gerade recht.

Es ist ferner wahr, die neuen, später sogenannten Opern waren keineswegs so vollkommen, als uns manche gar nicht

namlose Schriftsteller überreden möchten. Man weiß kaum, was man dazu sagen soll, wenn uns von so Manchem versichert wird, die ersten Opern wären feierliche, großartige und würdevolle Akte, voller Charakteristik der einzelnen darin singenden Personen gewesen; wenn Vinc. Galilei ein gründlicher Componist und Virtuos, hingegen Emil. del Cavaliere ein mit wenig Geschick und Erfolg begabter Schreiber und gegen ihn Peri einer der geistvollsten und gründlichsten Componisten genannt wird. Daß Doni der jüngere hierin der Vertreter war, ein Mann, dem seine Nachsprecher freilich alle mögliche Gediegenheit zuschreiben, bei aller Parteilichkeit, die ihm nicht selten eigen ist, muß als zuverlässig angesehen werden. Leider widersprechen die übrig gebliebenen Druckwerke der Behauptung so völlig, daß Jeder, der nur Burney's gesammelte Beispiele beider Männer vergleicht, das Parteisüchtige Doni's oder seine Unbekanntschaft mit der Sache sogleich erkennen muß. Es gehört ein recht geflissentlich halsstarriger Sinn dazu, wenn Jemand einen so bedeutenden Abstand zwischen den Recitativen Emilio del Cavaliere's und Peri's herausspintisiren will. Auch Caccini's Gesangweise ist nicht geringer. Nur daß er vor Peri schon thätig gewesen und sein Name, als jener auftrat, den Reiz der Neuheit verloren hatte, ein Umstand, der noch bis jetzt nichts Geringes wirkt. Im Grunde ist der Styl aller 3 Männer einer und derselbe, nur gerade in kleinen Eigenheiten verschieden, wie das stets ist, wenn drei Verschiedene auch in einer und derselben Weise schreiben. Der Zeit nach hatte jedoch, wie schon gesagt, in szenischen

Musikstücken mit dieser Art von Musik, Emilio del Cavaliere den Vorrang.

Da aber die Monodie schon früher eingeführt worden war, so will auch dieses nicht sehr viel bedeuten, daß das schon Vorhandene auf die Oper übergetragen wurde; und weiter war es doch nichts. Denn Charakter der singenden Personen und lebhafte oder getroffene Situationsdarstellung in und durch Musik kann diesen Werken noch nicht wohl zugeschrieben werden.

Eins und ein nicht Unbedeutendes war dadurch verbessert worden, was jedoch gleichfalls schon längst das Bestreben jener Zeiten gewesen war, nämlich daß der Dichtung und den Worten überhaupt nicht zu großes Unrecht geschähe, daß sie verständlich blieben und in einfacheren Tönen die Situationen den Darstellenden möglich ließen, obgleich an keine Durchdringung und Verschönerung derselben durch Musik zu denken war.

Das Recitativ, das schon Taktstriche empfing, aber deshalb nicht a tempo (!) gesungen werden mußte, nur von einem Basse oder einem ähnlichen Instrumente begleitet, ist gleichförmig und so steif, daß es den längst gebräuchlichen Psalmodieen noch nahe genug stand. Arien werden zwar dem Worte nach zuweilen genannt, nur finden sich in der Wirklichkeit gar keine, nicht einmal viel arioso Sätze. Vier- und fünf-stimmige kleine Chöre im leichten Style des einfachen Contrapunktes, zuweilen auch mit geringen Imitationen der Stimmen, wie im Madrigal, jedoch nicht durchgeführt, waren da, doch auch nicht besonders weder im

Melodischen noch im Harmonischen; sie haben des Psalmodirens noch so viel an sich, daß von einer Erfindung nicht eben sonderlich die Rede sein kann. Im Mehrstimmigen war gar nicht an Erfindung zu denken; es war Alles und oft besser dagewesen.

Ja man hat dem Orazio Vecchi, welcher 1597 in Modena eine sehr bunte Reihe komischer Szenen, worin allerlei Dialekte, sogar Hebräisch gesungen wurden, die Einführung der komischen Oper darum abgesprochen, weil keine eigentliche Monodie (Alleingesang), sondern immer 5stimmiger Gesang nach Madrigalenweise darin vorkam. Das schnurrige, allerdings noch sehr seicht zusammengedrehte Werk hieß Anüparnasso. Ein komisches Theaterstück mit Gesang war es denn doch, wenn es auch die dramatische Musik nicht besonders hob. War es verfehlt, so war es eben eine verfehlte komische Oper und allewege ein erster komischer Versuch, der nach dem Vorbilde der andern genannten musikalischen Theaterspiele leicht zum Bessern führen konnte; die Bahn war gebrochen auch für das Komische. Orazio Vecchi, der nichts weniger als einfältig genannt werden kann, mußte die Vorliebe für den Alleingesang in der damaligen Zeit kennen; vielleicht suchte er im unzeitig mehrstimmigen Gesange eine Persiflage desselben, was ihm eigen genug sieht; vielleicht glaubte er das Burleske seines Gemisches durch jenes nicht am Platze Stehende noch schlagender zu erreichen. —

Wie sehr aber damals die Liebe zum einstimmigen Gesange mit Instrumentalbegleitung um sich gegriffen hatte, sieht man aus Ludovico Viadana's Einführung des-

ſelben in die Kirche. Dieſer Mann, der fälſchlich Erfinder des bezifferten Baſſes genannt wird, brachte 1596 die Kirchencoucerte für eine und einige Singſtimmen mit Orgelbegleitung auf und lieferte darin ſo gute Melodieen für jene Zeit, als kaum in jenen genannten Opern gefunden werden. Das nannte man ebenfalls eine Erfindung zum Beweis, wie leichten Preiſes man damals den Ehrennamen eines Erfinders erhielt. Wer ein Dageweſenes nur auf eine andere Art der Muſik übertrug, hieß alſo ſchon Erfinder und wird von Vielen noch immerfort mit dieſer Ehre ausgezeichnet. Es will nicht viel ſagen und iſt ziemlich daſſelbe, als wenn man jeden Troubadour um der Herleitung ſeines Namens willen auch Erfinder nennt. —

Das Wichtigſte für die Tonkunſt liegt im Grunde gar nicht in der Größe jener ſo genannten Erfindung, die nach und nach aus den Umſtänden hervorging; nicht in der Vortrefflichkeit der genannten Muſikwerke, die vielmehr ſehr ſchwache Verſuche ohne viel Phantaſie und ohne Melodieenreichthum ſind: es liegt weit mehr in den Folgen, die aus jener ganzen Zeitrichtung, nicht einzig und allein durch die Opernverſuche, in das Leben der Kunſt treten mußten. Sehr viel für das Erquickliche und Geiſtanregende der Erzeugniſſe der neuen Tonkunſt mußte nothwendig ſchon dadurch gewonnen werden, daß zunächſt nicht mehr den Tönen und ihren Ueberladungen die erſte Stelle gelaſſen wurde, ſondern daß dem Verſtändniß der Worte ein höheres Recht eingeräumt werden ſollte.

Das hatte die Kirche angeregt, und der monodiſche Geſang des Volks, der Romanzen und anderer Lieder hatte den Künſtlern den Alleingeſang ſchätzenswerther und achtbarer gemacht. Namentlich war das Recitativ, das man damals ſelbſt für keine neue Erfindung, ſondern nur für eine Wiederauffindung der lange verklungenen altgriechiſchen Geſangsweiſe ausgab, was ſich hingegen in Wahrheit an das ſpalmodirende Kirchenrecitativ anſchloß und nur etwas melodiſcher ſich bewegte, zu größerer Ehre gekommen, weil es der Deklamation und dem gewünſchten Vorherrſchen der Worte entſprach. Zweitens mußte dadurch nothwendig das Spiel der Inſtrumente zu höherem Anſehen ſteigen und immer mehr als ein Unerläßliches beachtet und folglich ausgebildet werden. Das war in den Kirchenconcerten für eine Singſtimme mit der Orgel der Fall, deren Begleitung nun freilich mehr Sorgfalt und Geſchmack erforderte, als früher, wo nur Chöre zu begleiten waren. Dadurch mußte folglich der bezifferte Baß und durch dieſen die ganze Harmonielehre mehr gepflegt und erweitert werden.

In weltlichen Darſtellungen und ſelbſt in geiſtlichen (wie in Oratorien)-brauchte man die andern, damals gebräuchlichen Muſikinſtrumente nicht weniger nothwendig, da man bei ſolchen Aufführungen theils, wenn auch nicht überall und immer, denn zuweilen wurden ſpäter Poſitive gebraucht, — keine Orgel hatte, theils verſchiedene Klangarten wünſchen mußte, um Mannigfaltigkeit und einige Angemeſſenheit zu dem Charakteriſtiſchen und Situationsgemäßen durch die Begleitung zu bringen.

Diese Begleitung war nothwendig, weil man sich an das Vollstimmige der Musik bereits gewöhnt hatte und weil sonst der Alleingesang zu mager und wirkungslos ausgefallen sein würde. Man sang daher jede Monodie wenigstens zu irgend einem Instrumente, deren Vervollkommung sich also von der Zeit an, wo sie in die Kunstaufführungen aufgenommen wurden und gewissermaßen zu Ehren kamen, bedeutend heben mußte.

Die Instrumentalmusik feierte folglich damals offenbar das Fest ihres Ansehens zu immer wachsender Verherrlichung. Dennoch stand es damals, wie in allen Anfängen, noch nicht sonderlich mit ihr. Zu den wichtigsten damaligen Tonwerken wurden noch sehr wenige Instrumente, verhältnißmäßig mit der nächsten Zeit, verwendet, und selbst diese nicht auf einmal, sondern meist vereinzelt. Es ist bekannt, daß zu Anima e Corpo des Cavaliere nur eine Viola da Gamba, ein Clavicembalo, ein Chitarrone und 2 Flöten angewendet worden waren.

Diese Instrumente und andere waren längst im Gange, aber unter den Kunstmännern nicht geachtet, sondern der Volkslust Preis gegeben und die Instrumentalisten kaum zu den Künstlern gezählt. Uebrigens ist das, was die Instrumente zu spielen hatten, in den ältesten gedruckten Werken theatralischer Darstellungen nicht einmal niedergeschrieben zu lesen. Es kann also weiter nichts als eine Verdoppelung der Chöre und eine ganz einfache Begleitung, wie sie ein bezifferter Baß möglich macht, und auch selbst dieß noch in Anfängerweise, gewesen sein. Denn wenn Baini auch sagen

will, es sei eine Begleitung a mente d. i. nach Gutbefinden oder eigenem Ermessen zufolge der bezifferten Harmonieangabe, gewesen: so ist dieß am Ende gar nichts Anderes, oder es müßte ein gewaltiger Mischmasch daraus entstanden sein, der noch weit schlechter gewesen wäre, als wenn nichts Anderes, als das Angezeigte von den Instrumentalisten ausgeführt worden wäre. —

Zu Peri's Euridice waren ebenfalls und zwar hinter der Szene, wie früher die begleitenden Chorsänger, aufgestellt: ein Chitarrone, eine Harfe, Viola da Gamba, eine Theorbe oder große Laute und 3 Flöten, welche ein Stückchen von 15 Takten aus G dur, $\frac{3}{2}$, in höchst schlichter Harmonie als Sinfonie (Ouverture) spielten.

Es mag also die damaligen Theaterversuche mit griechisch sein sollendem Recitativ und mit Begleitung einiger Instrumente Jeder, wer noch Lust hat, großartige und würdevoll charakteristische Musikleistungen nennen: in Wahrheit that die Musik das Geringste bei der Sache, mehr schon wirkte die verständlich gelassene Wortdichtung und das Allermeiste that die Pracht der Szenerie und das große Gerede von der Wichtigkeit des Glückes, die altgriechische Gesangsweise so hoch gefeierter Dramen wieder aufgefunden und in's Leben zurückgeführt zu haben.

Verbreitung dieſer Art Oper in Italien.

Reiz und Schimmer hatten alſo Alle begierig gemacht, die ſonderbar ſo genannte Tragedia per musica zu hören und zu ſehen, welches Letzte wenigſtens nicht minder hoch angeſchlagen werden muß. Die meiſten Höfe und die reichſten Städte Hesperiens verlangten nun nach dergleichen Schau- und Hörſpielen. Bologna war die erſte Stadt, welche Rinuccini's und Peri's Euridice gleich im folgenden Jahre 1601 zu Gehör und Anſchauung brachte und auch immer fort in ſolchen Vorſtellungen lebhaft beharrte. Die Verfaſſer dieſer Tragödie, die keine Tragödie war, fühlten ſich im Erfolge des Unternehmens ſo glücklich, daß Beide, Rinuccini und Peri, noch in demſelben Jahre eine neue zuſammenbrachten, »Arianna,« die gleichfalls der öffentlichen Bekanntmachung durch den Druck ſich erfreuete. Caccini konnte unmöglich in ſolchen Werken zu-

rückbleiben; wir wissen schon, daß er die Euridice auf seine Weise, d. i. im Ganzen nach der Ansicht der Akademie zu Florenz, in Noten brachte, drucken ließ und möglichst verbreitete. Auch ein neues Werk der Art mußte vollendet werden, um als Miterfinder wenigstens nicht hinter dem gefeierten Peri zu stehen. Es war dies „il Rapimento di Cefalo," welchen Raub des Kephalos Chiabrera gedichtet hatte. Gedruckt wurde dieses Werk nicht, scheint auch nicht unter die damals bedeutenden gehört zu haben. Eins aber werden wir schon jetzt mit leichter Mühe bemerken: Es waren lauter griechische Fabeln, die man zu solchen Darstellungen von jetzt an wählte und, wie wir sehen werden, lange genug beibehielt. Das geschah theils wohl aus Ehrfurcht vor dem griechischen Alterthume im Allgemeinen, theils mußte der Wahn, man musicire in solchen Theatervorstellungen eigentlich altgriechisch, die Meinung erzeugen, als sei nichts schicklicher für dergleichen Spiele, als hellenische Mythen; theils mochte es wohl ein Beweis sein, daß man über die Natur des Gegenstandes noch nicht in Untersuchung sich einließ, sondern nur eben nachahmte; vielleicht mochte man auch glauben oder doch dunkel fühlen, daß solche Fabelgegenstände einer aus dem gewöhnlichen Menschenleben entrückten Zeit für allen Glanz und Schimmer, den man dabei vorzüglich gern hatte, sich am Besten eigneten. Genug, Schäferspiele und allerlei griechische Fabeln waren die ersten und allbeliebten Dichterunterlagen der Musiktheaterspiele, die hernach Opern hießen.

Dabei kann man jedoch nicht sagen, daß anfangs sich

viele Dichter und viele Componisten in diesem so beliebt gewordenen Fache hervorgethan hätten, und es muß auffallen, daß sich gleich damals mehr Componisten als Dichter dafür fanden, denn mehrere der Dichtungen Rinuccini's wurden von verschiedenen Componisten in Musik gebracht z. B. von Girol. Giaccobbi in Bologna 1610 und 1616. Die Stadt blieb der Liebe zu solchen Vorstellungen treu und gab ziemlich viele solcher Musiktheaterfeste, vorzüglich von 1640 an, seit welcher Zeit überhaupt in ganz Italien der Eifer dafür bedeutend um sich gegriffen hatte. Denn so groß die Begierde des Volks auch immerhin gewesen sein mochte, an ähnlichen Spielen sich zu ergötzen, so blieb doch lange der ungeheuere Aufwand, den dergleichen Vorstellungen erheischten, ein lästiges Hinderniß, so daß man die Opern wohl den Höfen und den reichsten Städten als beneidete Vorzüge überlassen mußte; selbst die Reichsten brachten sie nur bei ausgezeichneten Feierlichkeiten zu Gehör. Um so mehr wuchs die Lust der Menge nach diesen Musik-Schauspielen, an denen Glanz und Pracht die größten Lockungen blieben.

Indessen gab es gleich nach 1600 auch Spekulanten, die dem Volke, nach früherem Gebrauche, diese neu musikalischen Dramen in den Straßen und auf den Marktplätzen aufführten. Nicht einmal ein bewegliches Theater war jederzeit dazu erforderlich; es war immer noch ein Karren genug, auf welchem man so viele Sänger, als der Raum fassen wollte, aufstellte. Jeder Stimmpartie wurde ein musikalisches Instrument beigesellt, woraus man abermals, wie

daraus, daß sich für die Instrumente in den geschilderten Stücken keine Notenzeilen sehen lassen, es sei denn, daß sie einmal einen Tanz oder dergleichen allein ohne Gesang zu spielen hatten, nicht unklar sieht, daß die Instrumente nur zur Verstärkung der Singpartien in den Chören und zum Accompagnement der Sologesänge auf höchst einfache Weise gebraucht wurden. —

Noch sonderbarer muß es scheinen, daß bei so großer Vorliebe des Volkes für solche Schau- und Hörspiele doch länger als 50 Jahre kein anderes Werk der Art, außer den angezeigten, gedruckt wurde, während Kirchenmusiken, Madrigalen u. s. w. in großer Menge erschienen. Es mußten also doch die Liebhaber der Tonkunst, deren Zahl nicht gering war, noch keinen sonderlichen Wohlgefallen daran gefunden haben, solche Opernmusik, abgesondert von der Szenerie, in ihren Häusern und Zusammenkünften zur Unterhaltung zu singen; vielmehr blieben sie ernsteren Musikgattungen getreu und ließen sich noch viel eher einstimmige oder für mehrere Stimmen gesetzte Cantaten gefallen. Hätten es die Dilettanten angenehm gefunden, solche damalige Opernsachen ohne den Glanz der Theater oder mimischer Vorstellungen vorzutragen, so würden wir auch zuverlässig nicht wenige solcher gestochener Werke aus jener Zeit besitzen, was doch nicht der Fall ist. Abermals ein Zeugniß, daß weit weniger die Musikart jener Opern, als der Glanz der Darstellung das hauptsächlichste Wohlgefallen erregte.

Wer die nur mit einem bezifferten Basse versehenen, noch sehr steifen Recitative der sogenannten Opern jener Zeit,

die kleinen, keineswegs sonderlich dramatischen Chöre und Tanzstückchen für einige Instrumente gesehen hat oder betrachten will, wird sich auch nicht darüber wundern. Die Musik der Madrigalen, vieler Kirchenwerke, selbst der Canzonetten damaliger Zeit war ungleich besser im Bau und in der Bearbeitung, und dennoch war die Verschiedenheit der theatralischen Musik von der angeführten weder bedeutend noch angenehm genug, so daß das Anziehende weit weniger in der Musik als im Schaugepränge lag. Wie schwach und gering die Instrumentation beschaffen war, haben wir schon gesehen.

Wollte man die Erklärung einer italienischen Oper weit späterer Zeit festhalten, welche Nicolo Tacchinardi gibt: »Die Oper ist eine für den Gesang mit Begleitung des vollständigen Orchesters verfaßte dramatische Vorstellung:« so würde man jene Versuche für gar keine Opern halten können. Auch das Innere, das Wesenhafte sowohl der Dichtung als der Musik, so hoch man es auch zuweilen gefeiert hat, war doch nichts weniger als sonderlich; von einem gut abgeschlossenem Ganzen ist kaum die Rede und eine Vergleichung der Dichtungen mit den Tragödien der Hellenen müßte völlig zum Nachtheile der neuen Bestrebungen jener Zeit ausfallen. Die Lust, etwas sinnlich Prunkvolles zu sehen, hatte die ganze Angelegenheit beliebt gemacht und sie zugleich in ihrem Keime verdorben. Nie hat die Prunksucht etwas Großes geleistet, auch hier nicht.

Da führten Unternehmungsgeist, Thätigkeitslust und lockende Verhältnisse einen Mann in die theatralische Musik,

der ſchon ſeit 1582 als Madrigalencomponiſt gearbeitet und ſpäter durch Artuſi's Widerſpruch gegen ſeinen Contrapunkt bekannter wurde. Es war Claudio Monteverde aus Cremona. Beſonders auf Ausdruck ſeines Textes achtend, hatte er die harmoniſchen Geſetze jener Zeit zuweilen übergangen und unvorbereitete Diſſonanzen eintreten laſſen, wie bisher Keiner. Ging er hierin, namentlich für jene Zeit nicht ſelten etwas weiter, als es gerathen heißen kann, ſo war doch dieſe Weiſe offenbar der theatraliſchen Muſik noch günſtiger, als jeder andern, und ſelbſt zuläſſiger. Hier im Gebiete weltlicher Leidenſchaft mußte ſich nothwendig der Gebrauch der Diſſonanzen erweitern, und er hatte es ſchon in Peri's Verſuchen gethan. 1607 hatte Monteverde für den Hof des Vincenz Gonzaga von Mantua den Orfeo, gedichtet von Rinuccini, zu componiren. Hier ſuchte er nun, als unternehmender Kopf, größere Effecte als ſeine Vorgänger zu erreichen und nahm zu dieſem Behufe eine etwas verſtärkte und in Zwiſchenſpielen mehr angewendete Inſtrumentation an. Die Laute, welche in der Regel damals die Alleingeſänge begleitete, blieb auch bei ihm in vielen Stellen, wo kein Inſtrument angezeigt ſteht, Hauptbegleiterin: allein zu bedeutenden Sologeſängen benutzte er doch ſchon 2 und 3 Inſtrumente z. B. die Zither und eine Flötenorgel, oder das Clavicembalo, die große Laute (Chittarrone) und eine Viola. Höher verſtieg er ſich nicht; nur daß die Inſtrumente mehrere 5ſtimmig geſetzte Tänze und allerlei Nachſpiele und Zwiſchenſätze vorzutragen hatten, die jedoch im Satze nicht verſchieden von dem mehrſtimmigen

Geſange jener Zeiten waren. Findet man alſo auch 10 Violinen, 2 Zinken, eine Doppelharfe, 3 Violen und einen Contrebaß, ein kleines Rohrorgelwerk, Poſaunen, Trompeten ꝛc. zu den oben genannten Inſtrumenten angegeben: ſo erklangen doch nur wenige zuſammen, obwohl nicht angenommen werden darf, daß jede Perſon ihr beſonderes oder ihre beſonderen Inſtrumente zur Begleitung gehabt hätte, was zuweilen, und noch vor Kurzem, fälſchlich behauptet worden iſt. — Nur in der kleinen geringen Einleitungs-Intrada, die nicht Sinfonie (Ouverture), ſondern Toccata hieß, ſollten alle Inſtrumente erklingen: übrigens können ſie gleichfalls die Chöre nur höchſtens uniſon verſtärkt haben, weil ſich für die Klangwerkzeuge nichts in Noten aufgezeichnet erblicken läßt, es wären denn einige Tänze und Ritornellen, wie ſchon geſagt. —

Um 1608 hatte Monteverde abermals für den Hof zu Mantua und gleichfalls zur Hochzeit des Herzogs Franz Gonzaga's die Arianna des Rinuccini in Muſik geſetzt. Der geſungene Monolog der Ariadne, welcher wie gewöhnlich nur mit einem wenig bezifferten Baß verſehen iſt, galt damals für das Rührendſte, was die Muſik aufzuweiſen hatte und behauptete dieſes Anſehen bis gegen 1650, was ihr nicht leicht irgend Jemand unſerer Muſiker abmerken wird, ſo unbeholfen in jeder Hinſicht muß er den Allermeiſten unter uns erſcheinen. Man muß dabei bedenken, daß es damals ſchon eine große Empfehlung einer ſolchen Compoſition war, wenn ſie nur möglichſt unverwiſcht die Verſe des Dichters treu wiedergab, was Mon-

teverde vorzüglich, wie den angemessenen Ausdruck der ganzen Situation berücksichtigt hatte. Einige Tage darauf wurde von demselben Meister, die Dichtung von Rinuccini, ein Erlustigungsspiel mit wenigen Gesängen, nur einigen Chören, meist in Tänzen aufgeführt und zwar vom Herzog selbst, seinen auserlesensten Rittern und Hofdamen: „Ballo delle ingrate“ (der Tanz der Spröden). Venus und Amor warnen die jungen Frauen vor Grausamkeit; der kleine Gott holt den Pluto aus der Hölle, der schreckliche Larven heraufbeschwört, dann die gepeinigten Spröden, welche verzweifelt tanzen u. s. f. In dieser Musik erwies sich Monteverde dissonirender, als in seinen früheren: aber mit der Pracht im Bunde wirkte sie so gut, daß man künftig die Schönen Mantuas nicht mehr zu großer Sprödigkeit beschuldigt haben soll. Man sieht, die Opern brachten Nutzen, den größten dem Componisten, der bald darauf Kapellmeister an St. Marko zu Venedig wurde, welche Stadt schon vor 1600 einige Theater besaß und in den neuen Glanzaufführungen mit Musik nicht zurückstehen wollte, was man der reichen Stadt auch in der That nicht nachsagen kann. Monteverde selbst schrieb später noch manche neue Oper für Venedig, als: Proserpina rapita, gedichtet von Strozzi, componirt 1630; Adone, Gedicht von Vendramin, 1639; Ritorno di Ulisse in patria, Gedicht von Giac. Badoaro, 1641 — und Incoronazione di Poppea, gedichtet von Businello, 1642. — Alle diese Texte waren also der griechischen Mythologie entlehnt bis auf den letzten, der sich eine schöne, üppige Kaiserin der Römer zum Haupt-

gegenstande gewählt hatte. — Monteverde bediente sich also der Chromatik, die schon früher Cyprian de Rore gleichfalls Kapellmeister an St. Marko zu Venedig, eingeführt hatte, mehr als seine Zeitgenossen, desgleichen mehrerer Dissonanzen, um einen leidenschaftlichern Ausdruck durch seine Musik hervorzubringen, wozu er auch noch zuweilen Verschiedenheit der Klangfarbe einiger, aber auch nur einiger von ihm zur Begleitung des Gesanges an namhaften Stellen bezeichneter Instrumente, jedoch lange noch nicht ein volles Orchester verwendete. Später zerlegte er auch die langen Noten des Gesanges in Achtel und Sechzehntheile für die Instrumente, wo es ihm zum Besten des Ausdrucks rathsam schien. Man sollte meinen, daß das Letzte namentlich sehr schnell Eingang hätte finden müssen, da man in jenen Zeiten schon in Italien einen durch Kehlfertigkeit verzierten Gesang überaus liebte, so daß die neue Art der Musik es ausdrücklich für einen ihrer größten Vorzüge ausgab, den Gesang wieder der Rede genähert und jenen Schmuck verschmäht zu haben. Allein dem war nicht so; man fand das schnelle Hin- und Herstreichen anfangs sogar lächerlich und fügte sich nur nothgezwungen. So viel gilt die Gewöhnung und gerade nur das Neue, was mit der Lieblingsrichtung irgend einer Zeit in gutem Vernehmen steht und ihr dienlich oder behaglich ist.

Die Musikkundigen jener Zeit widersetzten sich daher der Handhabung stärkerer Dissonanzen, die Monteverde zweckmäßig erachtete, am meisten, theils weil ihre Einführung den bisherigen Regeln entgegenlief, theils weil er es

zuweilen wirklich zu arg machte und es dem Vergnügen ihres Ohres nicht zusagen wollte. Die Ergötzung war aber schon damals der höchste Zweck der italienischen Musik, was man oft genug versicherte. So konnte demnach Monteverde nur auf einen kleinen Theil seiner Zeitgenossen wohlthätig förderlich einwirken; im Ganzen blieb die Sache, wie sie war, so daß bis etwa 1640 vom Bildungsgange der Oper nichts Bedeutendes weiter angeführt würde, wenn man auch die ganze Reihe aller für das musikalische Drama wirkenden Componisten, oder nur der am Meisten gefallenden herzählen wollte. Es war also in Italien für die Verbesserung der Oper bis zur Mitte des 17ten Jahrhunderts äußerst wenig gethan worden. Wäre die Glanzsucht der Vornehmen und Reichen nicht gewesen; hätte nicht manchen Anderen der Wahn geschmeichelt, als habe man dadurch die Musikart der alten Griechen wieder in das Leben gerufen: so würde die ganze Sache weit geringere Aufmerksamkeit erregt haben und wäre wahrscheinlich ohne diese Hebel der Eitelkeit wieder eingeschlafen. Wer aber auf Eitelkeit der Menschen, auf Spiel und Wahn baut, dabei durch kleine hinzugefügte neue Reize die Neugier zu fesseln weiß, baut gut, wenn auch nicht immer für das Gute.

Es fanden sich daher immer mehr Menschen, die um ihres Gewinnes willen dergleichen Spiele auch dem Volke vorzuführen sich angelegen sein ließen, so gering auch der Aufschwung war, dessen sich das italienische Singspiel bis hierher rühmen konnte.

Erſte Auswanderung des italieniſchen Singſpiels nach Teutſchland.

Von jeher iſt der Teutſche gerecht genug geweſen, fremdes Gut anzuerkennen, nicht ſelten geneigt, es zu überſchätzen. In beiden Fällen liebt er es, ſich ſelbſt an ſolchen Dingen des Auslandes zu verſuchen, die einen gewiſſen Ruf, ſei es mit Recht oder Unrecht, erlangt haben. Wir ſahen dieſe Erfahrung auch hierin ſich beſtätigen. Ein Teutſcher und zwar ein Sachſe war unter Allen der Erſte, welcher das in Italien ſo viel geltende Singſpiel auf ſeine Weiſe nachahmte. Nicht als ob Teutſchland vor dem gar keine Volkserluſtigungen dramatiſcher Art, mit Geſang verbunden, gehabt hätte; ſie waren auch unter den Teutſchen beliebt geweſen: aber es waren keine eigentlich durch Muſik ausgeführten Dramen, ſondern nur von Muſik unterſtützte dramatiſche Unterhaltungen, deren Auseinanderſetzung nichts weiter bieten würde, als was ſchon im Allgemeinen über die Vorbereitun-

gen und Annäherungen an das, was wir Späteren Oper nannten, gesagt worden ist.

Nur einen einzigen Titel eines solchen früher in Teutschland üblichen dramatisch-musikalischen Spieles wollen wir hersetzen: Ein schönes Singtspil von dreyen bösen Weiben, denen weder Gott noch ire Männer recht können thun. Mit sechs Personen persönlich zu agiren. Durch weiland den ehrbaren und wohlgelahrten Herrn Jacobum Ayrer. Notar. Publ. und Gerichtsprocuratoren zu Nürnberg seel. Nürnberg 1618. Die Abfassung des Spiels gehört aber in's letzte Viertel des 16. Jahrhunderts. Dergleichen war für das Volk. Glänzenderes mit Tänzen und Gesängen in teutscher Weise, meist in allegorischen Zusammenstellungen, war auch gelegentlich an unsern Höfen dagewesen.

Jetzt war die Kunde von den prächtigen Vorstellungen mit Musik an Gallafesten italienischer Höfe über die Alpen gedrungen; man war begierig, Aehnliches zu erproben. Bald fand sich ein damals sehr berühmter Dichter, der es unternahm, ein solches italienisches Singspiel in teutsche Reime zu bringen. Es war Martin Opitz. Man liest es in folgender Ausgabe seiner Werke: Martin Opitzen von Boberfeld deutsche Gedichte, in 4 Bände abgetheilt u. s. f. Frankfurt a. M. bei Franz Varrentrapp 1746 in gr. 8. Im ersten Theile S. 59 schreibt der Dichter an den Leser: „Wie dieses Drama aus dem Italienischen mehrentheils genommen, also ist es gleichfalls auf selbige Art und heutigem

Gebrauche ſich zu bequemen, wiewohl auch von der Hand weg, geſchrieben worden.« Er fügt unmittelbar darauf hinzu: »Welches der Author zu ſeiner Entſchuldigung ſetzt, dem ſonſt nicht unbekannt iſt, was die Alten wegen der Trauerſpiele und Comedien zu befehlen pflegen.« Wir ſehen daraus, daß der Ueberſetzer und Nachbildner des Italieniſchen, um ſich dem damaligen Geſchmacke zu bequemen, gar wohl wußte, daß jene Bearbeitungen griechiſcher Fabeln lange nicht den Werth altgriechiſcher dramatiſcher Dichtungen erreichten, denen er ſelbſt dieſes Mal nicht nachzuſtreben geſonnen iſt, ſondern daß er etwas Zeitgemäßes liefern will.

Dazu hatte er nun die Dafne des Rinuccini gewählt und ſo ganz nach der Art des florentiniſchen Dichters wiedergegeben, daß auch ſogar die einleitende Perſon nicht fehlt, die als Prolog damals ſingend aufzutreten pflegte. Zuweilen trat die Tragödie perſonificirt als ſingender Prolog auf, wie in der Euridice des Rinuccini; hier war es Ovid, der den Vorredner macht. Der Dichter erzählt den Menſchen, daß er aus Elyſium gekommen und der Mann ſei, der Amors Macht ſo rühmlich geſungen habe; dann rühmt er den freundlichen Rautenkranz (Sachſen) und die edle Braut, worauf er endlich berichtet, was jetzt vom Gotte des Tages geſungen werden ſoll, vom Phöbus Apollo, »der uns allein giebt das Licht, ſieht für Liebe ſelber nicht.« — Dann treten drei Solo-Hirten auf, klagend, daß das Thier (der Drache) im ſchönen Walde blutgetränkt ſchnaubt. Echo, womit man damals häufig in der Muſik zu ſpielen gewohnt war, macht die Tröſterin. Apollo ſingt ſichern Troſt und

ſchließt: »Denn die Schlang iſt umgebracht, die euch Kummer hat gemacht.« Der Chor der Hirten dankt in vier achtzeiligen Strophen. Das nennt Opitz einen Actus, alſo daſſelbe, was wir Szene nennen. Im zweiten Akt ſingen Cupido, Venus und Apollo im Wechſelgeſpräch; Apollo höhnt den kleinen Gott ſeines Bogens wegen, der keine Drachen erlegt, und der Kleine verſpricht Rache. Der Chor der Hirten bringt einen Preis Amors von 6 Strophen und ſchließt: »Wünſch ihm weder Weib noch Mann, daß er wiß', was Amor kann.« — Im dritten Akt tritt Daſne und Apollo auf. Die Nymphe iſt auf der Jagd; Apollo bekennt, daß der helle Himmelſchein ihrer Augen in ſein Herz ſinke; ſie weiſt ſeine Zärtlichkeit ab und enteilet. Apollo ſingt ihr in dreizehn Zeilen nach, daß ſie doch warten ſoll, daß er ein Gott iſt und daß er ihr folgen werde, verſichernd: »Wer eifrig liebt, dem kann kein Ding entrinnen.« Der Chor der Hirten ſingt wieder ein Lied von 6 Strophen: »Liebe, wer ſich ſelber haßt« und ſchließt von der Luſt der Liebe: »die nur wie ein Schatten ſtehet, der bald wird und bald vergehet.« Im vierten Akt halten Cupido und Venus Wechſelgeſpräche. Der Kleine hebt ſeinen Spruch ſo an:

Was gilt's, ich habe dir den ſtolzen Muth gebrochen,
Der meine Macht
Senſt hat verlacht,
Und mich an dir gerochen;
So lernt ihr Götter nach der Zeit
Hier meines Köchers innen werden,
Und ihr, ihr Sterblichen, erhebet weit und breit
Mein hohes Lob auf Erden.

Die Mutter fragt nun den süßen Sohn, was er gethan, darob er so fröhlich ist; er verkündet seinen Sieg über den jetzt liebekranken Gott; sie gesteht, daß sie selber ihm folge, und er meint, daß dieß schon recht sei und daß sie nie dabei geweint habe. Die Frau Mutter schließt:

Ach schweig! Doch weissest du, wie mir der Muth entwich,
Und wie die rothe Schaam mein Antlitz überstrich.
Aber laß uns hier nicht stehen:
Es ist Zeit,
Heim zu gehen
In das Haus der Ewigkeit.

Der Chor der Hirten ist von der Macht der Liebe völlig überzeugt und beschreibt in 4 Strophen, daß nicht einmal ein Fisch unverliebet bleibt und sogar die Kräuter und die Elemente unter Amor stehen, dem Nichts entweichen kann. — Im fünften Akt sehen wir wieder Apollo und Dafne. Die Unerbittliche ruft ihren Vater Peneus, den Flußgott, an. Sie wird in den Lorbeerbaum verwandelt, was Apollo in langer Rede beklagt und von der Ehre singt, die er noch den Blättern geben will. Jetzt tanzen Nymphen und Hirten um den edeln Baum und singen ein Lied in 10 sechszeiligen Strophen, worin sie zuerst die verwandelte Dafne anfingen: »O schöne Nymphe, sei nun froh« u. s. w. In der sechsten Strophe wendet Opitz die Fabel auf Sachsens Preiß, woraus sich ergibt, daß die ganze Mythe für das Hoffest in Dresden bearbeitet wurde, wovon bald Näheres berichtet werden muß. Die Schlußreime des geschilderten Singspieles sind zur Einsicht in den damaligen Stand der Dinge nicht ohne Interesse:

6) Nun grüne fort, und mit dir auch
Der überedle Rautenſtrauch,
Der uns erhält das Leben;
Der Himmel laß ihm ſeine Frucht,
Die manches kranke Land jetzt ſucht,
Von Zeit zu Zeiten geben.

7) Nimm zu und wachſe für und für,
O Rautenſtrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böſe Luſt und Schmerzen ſtillt,
Für deſſen Kraft kein Gift was gilt,
Sich in das Blut zu ziehen.

8) Nimm zu und wachſe für und für,
Und deine Zweige neben dir,
Die alle Schönheit zieret;
Von denen einer ſich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt,
Und hin in Heſſen führet.

8) O ſchöner Frühling, freue dich,
Der Blumen Luſt erhebe ſich,
Die Vögel müſſen ſingen:
Der Zweig, ſo dich, o Löw, ergetzt,
Den Venus in dein Land verſetzt,
Wird neue Zweige bringen.

10) Wir ſehen ſchon, wie nach der Zeit,
Wann Jupiter den harten Streit
Durch Teutſchland noch wird ſtillen,
Wir ſehen, wie der Rauten Zier
Mit grüner Luſt wird für und für
Feld, Berg und Thal erfüllen.

Aus dieſer Schlußwendung würde es ſchon deutlich ſein, daß das genannte italieniſche Singſpiel des Rinuccini, das erſte, was in Teutſchland nachgeahmt wurde, ſeine Ent-

ſtehung gleichfalls einer fürſtlichen Hochzeit zu danken hatte, alſo als Gelegenheits-Singſpiel nach dem Geſchmacke jener Zeit betrachtet werden muß. Der Dichter läßt uns deshalb auch nicht im geringſten Zweifel. S. 60 ſchickt er in einigen Reimen die Dedikation ſeiner Verteutſchung der Fabel voraus mit der Ueberſchrift: An die Hoch-Fürſtlichen Braut und Bräutigam, bey deren Beylager Dafne durch Heinrich Schützen im 1627. Jahre Muſicaliſch auf den Schau-Platz gebracht iſt worden.

Dieſe Worte ſind uns überaus wichtig in vielfacher Hinſicht und nehmen alle Widerſprüche weg, die in der neueſten Zeit gegen die Wirklichkeit der Kompoſition dieſes Gedichts durch Heinr. Schütz erhoben worden ſind. In den Zueignungsverſen wird Sophie genannt und der Löwe muß daher auf Heſſen ſich beziehen, das ausdrücklich in den Schlußreimen genannt wurde. Dazu kommt die Jahreszahl 1627, in welchem Jahre das Beilager der Schweſter des Kurfürſten von Sachſen Joh. Georg's II., nämlich der Sophie Eleonore mit dem Landgrafen von Heſſen Georg II. gefeiert wurde. Es erhärtet ſich alſo als unumſtößliche Gewißheit, daß das erſte Singſpiel nach Art der italieniſchen ſo genannten Neuerung in Teutſchland und zwar in Dresden 1627, von Heinr. Schütz componirt, aufgeführt wurde; daß es alſo Sachſen und ein Dresdner Kapellmeiſter war, der die italieniſche ſpäter ſo genannte Oper nach Teutſchland verpflanzte und ihr in ſeiner Muſik einen teutſchen Anſtrich gab.

Dazu eignete ſich auch dieſer damals überaus berühmte Componiſt unter den Meiſten am beſten. Er, ein geborener

Sachse, in Köstritz im Vogtlande am 8. October 1585, der in Marburg studirt hatte und die juristische Doctorwürde zu erlangen im Begriffe stand, war seiner schönen Stimme und musikalischen Fertigkeit wegen vom Landgrafen Moritz veranlaßt worden, nach Italien zu gehen, um sich bei dem berühmten Joh. Gabrieli in Venedig vollends auszubilden. Dieser Meister, der die Blüthenzeit der bisherigen Musikart beschloß und in die Versuche einer neuen Richtung der Tonkunst hineinlebte und so Anregung fand, das Chromatische der Musik, das begleitende Spiel der Instrumente und in Oratorien-mäßigen Chören sogar mittelbar das Dramatische hilfreich zu fördern, war zu vorzüglicher Ausbildung des vielbegabten Jünglings, der auch seinen Meister in den höchsten Ehren hielt, der Geschickteste unter allen damals noch lebenden Meistern (Gabrieli starb 1612). Der junge Sachse hatte demzufolge die beste Gelegenheit sowol das Erhabenste der alten Musik als die spielende Richtung der Neuern in Italien kennen zu lernen. Seit 1615 war er Kapellmeister des Kurfürsten Joh. Georg I. geworden und leistete in Psalmen und andern geistlichen Gesängen, alte und neue Richtung vereinend, Bedeutendes.

Um so mehr ist es zu bedauern, daß seine Composition der Daphne, als erstes teutsches Singspiel nach neu italienischer Weise, keinem neuen Beachter zu Gesicht gekommen ist. Gedruckt wurde die Daphne nicht; es war damals selbst in Italien nicht Sitte, dergleichen musikalisch-theatralische Compositionen durch den Stich zu vermannigfaltigen. In Italien hatten nur einige der ersten und von den Fürsten

ſelbſt bevorzugten, dieſes Glück erlebt; die übrigen blieben ſämmtlich Manuſcript und — die meiſten gingen verloren oder halten ſich doch ſo verborgen, daß es ſchwer hält, ſie aus dem Staube an's Licht zu ziehen. Wie viel weniger konnte es damals in Teutſchland gelingen, ſolche Werke zu veröffentlichen! Sie verbreiteten ſich in einigen Handſchriften, oder ruheten auch wohl nach gelegenheitlichem Gebrauche derſelben in den Archiven der Höfe, für welche ſie verfaßt wurden.

Leider iſt es mir bis jetzt nicht gelungen, dieſes Hauptſtück des Opernanfanges in Teutſchland aufzutreiben; in Dresden hat es ſich bisher trotz aller Mühe nicht vorfinden laſſen und es iſt faſt zu befürchten, daß es durch den Brand im ſiebenjährigen Kriege, der ſo viele Muſikwerke mit verſchlang, zu Aſche geworden iſt. Wir können alſo bis jetzt nicht ſagen, worin gleich anfangs die teutſche Art der Behandlung theatraliſcher Werke von der italieniſchen abwich. Aus dem vorhandenen Texte ergibt ſich, daß auch hier weder von eigentlichen Arien, Duetten, Terzetten u. ſ. w., ſondern nur von recitativiſchen Wechſelgeſängen und von kleinen, liedermäßigen Schlußchören der Szenen die Rede war. Das hindert jedoch nicht, den Anfang des teutſchen Singſpiels nach dem Vorbilde der italieniſchen Weiſe mit Gewißheit in das Jahr 1627 zu ſetzen; die Zeugniſſe dafür laſſen keinen Zweifel zu. Teutſchland ging alſo auch hierin trotz ſeiner politiſchen Lage allen andern Ländern voran.

Verbreitung und Verbesserung des Singspiels in Italien.

Was vom Anfange an in den ſzeniſch muſikaliſchen Vorſtellungen Italiens an den Höfen der Fürſten und in den Paläſten der Reichen die Hauptſache geweſen war, das blieb es auch jetzt noch. Glanz und Pracht der Dekorationen verherrlichten dieſe Feſtſpiele weit mehr, als Poeſie und Muſik; auf erfindungsreiche Maſchiniſten kam vorzugsweiſe das Meiſte an; das Ganze war immer noch zunächſt auf Augenluſt berechnet, das Vergnügen der Ohren war offenbar jenem untergeordnet und noch mehr das Vergnügen des Geiſtes. Selbſt berühmte Dichter ſorgten hauptſächlich für ein buntes Mancherlei und für reiches Gepränge, als daß ſie ſich nach den Geſetzen eines guten Trauer- oder Luſtſpiels gerichtet haben ſollten. Ihre Nachahmung der Alten beſtand mehr in dem Wahne, als ſei man der Muſik der alten Griechen auf die Spur gekommen, als in irgend einer weſenhaften Nacheiferung der hohen helleniſchen Vorbilder.

Wie zusammengewürfelt war z. B. das Prunkstück des Gabriello Chiabrera „Rapimento di Cefalo!“ Fast der ganze Olymp mit dem Thierkreise tritt darin auf und die menschlichen Jäger sind die besten Gesellschafter der Götter.

Gleich anfangs spielte auch der Tanz eine Hauptrolle, wie wir bemerkt haben, und lange Zeit schlossen nicht wenige Singspiele statt eines Chores mit einen Tanze. Ja man muß sagen, daß die Poesie zu musikalischen Spielen bald viel schlechter wurde, als sie zu den Zeiten Rinuccini's war; selbst der Anstand in den Liebeshändeln, die stets zum Grunde gelegt wurden, war gewöhnlich eben so wenig beachtet worden, als überhaupt auf einen naturgetreuen, charaktervollen Gang der Handlung gesehen wurde.

Auch der Styl der Musik verbesserte sich nur langsam. Lange blieben die Chöre sehr geringe vierstimmige Sätzchen mit wenig theatralischem Schwung, man könnte sagen mit gar keinem; die Recitative behielten lange ihre erste Unbeholfenheit und Arteaga mag aus den Strophen der Dichter auf das Dasein der Arie in den ersten Zeiten des italienischen Singspiels schließen, wie er will: so lange wir kein Beispiel einer Arie vor uns sehen, können wir es ihm um so weniger glauben, je mehr vor uns liegende Beispiele seiner Behauptung geradehin widersprechen. So wurde z. B. gleich im Prolog der Euridice des Caccini von der personificirten Tragödie ein kleines, dem steifen Recitative ganz gleiches Musikstückchen, das nur von einem wenig bezifferten Basse begleitet wurde, siebenmal zu verschiedenen Strophen wiederholt. Der ganze Gesang besteht aus 10 Takten mit 3 Takten

Nachſpiel des bezifferten Baſſes. Dennoch iſt von einer Annäherung an eine Arie nicht einmal die Rede. Steife Coloraturen, wie in der andern damals herrſchenden Muſik, kommen in den Recitativen freilich wohl vor, ſelbſt zuweilen in den eben ſo kurzen Chören, aber an Arien erinnert auch dieß nicht im Entfernteſten. Weit eher könnte man es gelten laſſen, wenn man behauptete, daß in den erſten Opern ſchon Anfänge von Duetten vorgekommen wären, obgleich nur äußerſt ſelten und ſo ſchwach als möglich. Zum Beweiſe könnte wenigſtens ein ſonderbares Duettenſtückchen aus Monteverde's „Orfeo“ angezeigt werden; Apollo und Orpheus duettiren miteinander in ſteifen Coloraturen in G moll, als beide zuſammen gen Himmel ſteigen, vom unbezifferten Baſſe unterſtützt, 16 Takte lang. Es iſt aber auch darnach; und immerhin nichts Neues.

Man erzählt ſich nach der etwas oberflächlichen Angabe des Pietro della Valle, daß in Rom auf einem Karren ein Singſpiel des Quagliati, ſeines Muſiklehrers, aufgeführt worden ſein ſoll, worin 5 Sänger und 5 Inſtrumentaliſten thätig geweſen wären, ſo daß bald eine, bald 2 und 3, endlich alle 5 Stimmen vereint geſungen hätten; das Drama ſei, weil es ſo herrlich gewirkt habe, auch gedruckt worden. Da jedoch nicht einmal der Titel genannt wird, auch nichts von dieſem Manne uns aufbewahrt worden iſt, ſo iſt auf dieſe Anzeige wenig Gewicht zu legen. Dieſelbe Verbindung der Stimmen ſoll Quagliati aber auch für die Kirche angewendet haben, ſo daß Monodien mit mehrſtimmigen Sätzen und mit Chören gewechſelt haben

sollen. Nimmt man auch die Nachricht für sicher, so ergibt sich doch auch hieraus, daß diese Art Gesangswechsel nicht als etwas dem theatralischen Singspiele Eigenthümliches angesehen werden kann, da sie sich eben so sowol in den Kirchen vorfand.

Ueberhaupt war im Grunde in den ersten Decennien nach Aufführung der florentinischen Singspiele von den Operncomponisten wenig oder nichts erfunden worden. Denn die Art des Recitativs war anfangs nicht für Theaterspiele weltlicher Art, ja überhaupt nicht für das Theater versucht worden, wie wir gesehen haben. Die Instrumentation als Begleitung des Gesanges und in Ritornellen war gleichfalls zu nicht theatralischen Stücken angewendet worden und selbst Joh. Gabrieli, der doch keine Opern schrieb, hatte sie reich und vielfach benutzt, ja reicher als viele Theatercomponisten jener beliebten Hofspiele. Man nahm also, was man in der Richtung des Geschmackes der Zeit als beliebt vorfand und wendete es auf solche Spiele, nur um des Weltlichen willen sinnlicher gemacht, an, übertrieb es auch wohl, wie Monteverde den Gebrauch damals noch ungewöhnlicher Dissonanzen.

Es kann zwar von einem und dem andern Tonsetzer solcher Festspiele manches Bemerkenswerthe geleistet worden sein; da es uns aber bisher nicht bekannt geworden ist, kann auch keiner etwas darüber vorbringen.

Die musikalischen Erhebungen der Tonsetzer bis 1640 können jedoch nichts so Durchschlagendes geleistet haben, daß die Welt der Dilettanten darnach sehr begierig geworden wäre. Man sang damals, wie schon gesagt, in den Häusern der

Privaten, oder in musikalischen Kammerunterhaltungen immer noch keine Opernstückchen, was doch wohl beweist, daß man fortwährend diese Musik nur vereint mit Aktion und Dekoration wirksam fand. Das war auch der Grund, warum so äußerst wenige solcher Theatermusiken gedruckt wurden. Man muß also zugeben, daß die immer mehr sich verbreitende Liebe zu theatralischen Singspielen weit weniger in der Musik, als im Glanze der Darstellung lag, und dieß um so mehr, je bekannter es ist, daß die Italiener schon damals kein Bedenken trugen, es offen zu gestehen, der Zweck der Musik sei kein anderer als Ergötzung, was Winterfeld durch Anführung vieler Aussprüche klar erwiesen hat, worauf wir uns nur zu beziehen haben.

Die Welt wollte zum Sange und Klange schimmernde Massen und schöne Tänze sehen. Das zog; je glänzender die Pracht, desto mehr drängte man sich darnach, und desto begieriger folgte eine Stadt der andern. Dazu gehörte vor Allem Geld. Venedig hatte Geld und bauete daher ein Theater nach dem andern. Von 1637 bis 1700 sind dort nach genauen Verzeichnissen 357 Singspiele aufgeführt worden; in Bologna von 1601 bis 1700 mehr als 70. Wie hätten da andere nicht unbedeutende Städte mit Ehren zurückbleiben können! Von etwa 1640 an nahm der Theaterbau außerordentlich überhand.

Je mehr Theater, desto mehr Componisten für das Theater und desto mehr Sänger und Spielleute, wie in der Ordnung. Unter der Menge werden sich auch Männer von Kopf finden, die die Neigung der Zeit gehörig zu fassen

und sich Ehre und Geld damit zu gewinnen wissen. So war es auch; und dennoch sind es für uns nur eben Namen, von denen nichts Sonderliches übrig geblieben ist; wir würden sie sonst nennen.

Es wäre jedoch ganz unerhört, wenn bei dem Vielen nicht auch manches Kluge und Bessere zum Vorschein gekommen wäre: wir werden aber sogleich sehen, daß diese neuen Verbesserungen abermals nicht von eigentlichen Operncomponisten, sondern merkwürdig genug von der Kammermusik ausgingen, die bereits vor den Aufführungen der florentinischen Opern höchst beliebt geworden und von den Reichen jener Zeit außerordentlich gepflegt worden war. Palestrina selbst war schon vor dem Berühmtwerden der Oper von mehreren Vornehmen nach und nach zum Director ihrer Hausconcerte gemacht worden.

Das Wesen dieser überhand nehmenden Hausconcerte und der Einfluß der Dilettanten auf die Umwandlung der Musik im Allgemeinen und der Oper im Besondern scheint man nicht genug beachtet zu haben, wenn man den Fortgang des Opernwesens beschrieb.

Um dieser besonderen Rücksicht willen schien es mir nothwendig auf die Hauptsachen einer schon früher beschriebenen Zeit noch einmal übersichtlich zurückzukommen und mit neuen, nicht unwichtigen Anzeigen sie und das Verständniß derselben zu bereichern. Es geschah also vorzüglich darum, damit man die Erfindungen der Operncomponisten bis etwa 1640 nicht überschätze und den Einfluß wachsender Kammermusik und der Dilettanten, deren Liebhabereien in der Ge-

ſchichte der Muſik eine weit größere Rolle ſpielen, als man gewöhnlich zu glauben ſcheint, nicht zu gering achte.

Jedermann wird, da das, was nun ſogleich zu erzählen iſt, nicht für etwas Unbekanntes angeſehen werden kann, zugeſtehen müſſen, daß die Vervollkommung des muſikaliſchen Opernweſens in Italien nicht vorzugsweiſe von den Componiſten ſolcher Singſpiele ſelbſt, ſondern von einem Manne ausging, der gar keine Opern ſchrieb. Es war

Giacomo Cariſſimi,

römiſcher Kapellmeiſter an der S. Apollinare-Kirche, der berühmteſte ſeiner Zeit, der ſogar über den großen Fugiſten und durch mehrchörige Kirchenwerke ausgezeichneten Orazio Benevoli geſtellt wurde, ſo ſehr man auch deſſen Verdienſte in einer ſchon weniger beliebten Schreibart mit Recht anerkannte und noch anerkennt. Cariſſimi dagegen, ſeit 1635 in Ehren gehalten, hatte es zur Hauptaufgabe ſeines Lebens gemacht, den neuen, vom Contrapunktiſchen und Strengen abgehenden, nach Wort- und Situations-Ausdruck ſich richtenden, jedoch unbeholfen ſteifen Styl der weltlichen Muſik fließender, ſangbarer, wohlgefälliger und dem Geiſte der Dichtung angemeſſener zu machen.

Er brachte daher friſchere Bewegung in den melodiſchen Gang des Recitativiſchen und unterſtützte die treffendern Accente ſeiner lebendigen Tongebilde mit ſchöneren, fließendern Bäſſen, denen er ſogar am guten Orte gegen den bisherigen Gebrauch allerlei kleine Figuren zutheilte. Desgleichen befliß er ſich einer größern Anmuth und eines natürlicheren Aus-

druckes im Arioſen des Geſanges, das nicht nur öfter mit dem bewegteren Recitative ſich miſchte, ſondern auch durch reichere Verzierungen und Coloraturen ſich verſchönerte.

Näherte ſich dieſe ſchmeichelndere, ſowohl den Sinnen als auch der Wahrheit der Empfindung entſprechendere Behandlung im Geſange mehr dem Concertirenden, ſo konnten, um der Einheit des Ganzen willen, die verſtärkenden Inſtrumente, die ſich mancher Verbeſſerung im Bau und in der Spielart rühmen durften, in ihren Zwiſchen- und Nachſpielen nicht zurückbleiben, um ſo weniger, da ſie ſchon von Gabrieli und Andern reicher benutzt worden waren.

Dieſen natürlicheren, ſowol durch Melodie als Verzierung lieblicher eingehenden und dabei weit leichteren Styl gebrauchte Cariſſimi vorzüglich in ſeinen Kammercantaten und in ſeinen Oratorien, die auch wirklich damals für das Höchſte und Herrlichſte gehalten wurden, was die Muſik nur hervorzubringen im Stande ſei.

Man überbot ſich daher im Preiſe ſeines Namens, nannte ihn Erfinder des Recitativs und der Kammercantate, deren Verbeſſerer er war, und fand nach ſeinen mit Inſtrumenten begleiteten Motetten das Concertirende ſelbſt in den Kirchen vortrefflich.

Durch ihn wurde das geiſtliche Drama, Azione sacra, oder das Oratorium, was jedoch nicht mit dem weltlich muſikaliſchen Drama oder der Oper verwechſelt werden darf, auch unter den Dilettanten beliebter, während es von den Kennern wegen des reinen Styles im Harmoniſchen geſchätzt wurde. Noch beliebter machte ſich die Kantate, die namentlich

für die Kammer eingerichtet war. Zu dieser ungemein um sich greifenden Beliebtheit verhalfen vorzüglich zwei Stücke in den Augen der Liebhaber, das Glänzendere und das Leichte in der Ausführung bei allem Ausdrucke der Sache. Auf das fließend Leichte hielt er so viel, daß er, kam die Rede darauf, zu sagen pflegte: »O wie schwer ist es, so leicht zu sein!«

Alles, was von ihm und seiner Satzweise, die bei aller Anmuth und allem Ausdrucke der Situation doch das geregelt Reine in der Harmonie nicht im Geringsten übersah, gesagt worden ist, muß es begreiflich machen, daß es auf weltlich dramatische Musik, die keinen andern Gesetzen unterworfen sein kann, den größten Einfluß haben mußte. Man würde sich schon darum nach seiner Weise gerichtet haben, weil er der ausgesprochenste Liebling seiner Zeit war (und diese dauerte fast bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts), wenn seine Vorzüge auch weit schwerer auf Opernompositionen überzutragen gewesen wären, was doch, wie Jeder sieht, nicht der Fall war.

Dazu hatte der berühmte und beliebte Mann eine Menge Schüler, und unter diesen auch sehr tüchtige, begabte und werkthätige, gebildet, namentlich Bassani, Buononcini, Cesti und den ältern Scarlatti. Und so hob sich denn durch Carissimi's großen Einfluß auch die Musik in den Opern jener Zeit.

Nach seinem Vorbilde, das aus Werken der Kammermusik und aus Oratorien dieses Mannes auf weltliche Singspiele übergetragen wurde, verlor sich das früher Ungelenke

in der recitirenden und arioſen Muſik, die beide ſchönere Form und friſcheres Leben erhielten; die Verzierungen fingen an mannigfaltiger und reizender zu werden, wobei eine geordnete Folge geſchickter und nicht zu frappanter Harmonien der geſchmückteren Melodie eine leicht zu überſehende Grundlage gab, die dem Ganzen eine wohlthuende Klarheit mittheilte.

Cariſſimi's eben genannte Schüler, mit Ausnahme Buononcini's, gehörten wirklich unter die berühmteſten Operncomponiſten ihrer Zeit, wozu noch Ferrari, Francesco Cavalli, Colonna, Legrenzi, Marcantonio Ziani, Piſtocchi ꝛc. zu rechnen ſind. — Es iſt nur zu beklagen, daß uns von der Menge der Opern des 17. Jahrhunderts, namentlich vor Scarlatti, ſo gut wie nichts übrig geblieben iſt.

Auf alle Fälle muß es uns höchſt bemerkenswerth erſcheinen, daß das Opernweſen abermals den bedeutendſten Vortheil von einem Manne zog, der nie eine Oper zu ſchreiben verſuchte, auch durch ſeine Stellung als Kapellmeiſter an der genannten Kirche in Rom nicht die geringſte Veranlaſſung dazu hatte.

Cariſſimi war am wahrſcheinlichſten in Padua, nicht zu Venedig geboren, etwa 1584 oder 1585, machte eine ſelbſtſtändigere Begleitung der Inſtrumente in ſeinen Motetten u. ſ. w. auch in den Kirchen beliebter, ohne deshalb die Freundſchaft mehrer Geiſtlichen zu verlieren, unter welche z. B. der vielgenannte Jeſuit Anaſtaſius Kircher gehörte, der in ſeiner Muſurgie von ihm bemerkt: Jacobus Caris-

simus excellentissimus et celebris famae symphoneta (Componiſt) ecclesiae S. Apollinaris collegii germanici multorum annorum spatio musicae praefectus dignissimus, prae aliis ingenio pollet et felicitate compositionis, ad auditorum animos in quoscunque affectus transformandos. Sunt enim ejus compositiones succo et vivacitate spiritus plenae. (T. I. S. 603). Unmittelbar darauf erhebt Kircher Cariſſimi's Oratorium „Jephta", welches auch überall für ſein Hauptwerk gehalten wird und von welchem wir nur anführen wollen, daß die Worte zu dieſem Oratorium, wenigſtens meiſt, aus der Bibel genommen waren. Darauf wird ebendaſelbſt der 6 ſtimmige Klagechor ohne Inſtrumente in der Muſurgie mitgetheilt. Zwei Violinen und ein Baß, oder 2 Violinen und die Orgel machten in ſeinen gerühmteſten andern Arbeiten gewöhnlich die ganze Begleitung aus. Dennoch blieb er ſeiner Wahrheit, Lebendigkeit des Ausdruckes, Reinheit des Styles und des fließenden Geſanges wegen der Liebling des ganzen Jahrhunderts, das er beinahe durchlebte; er ſtarb nach dem Jahre 1675 in Ehre und Ruhm. Neapel und Venedig, die Hauptſchulen der neuen Richtung, hatten ſich in den Hauptſachen nach ihm gebildet, am meiſten und höchſten unter Allen

Aleſſandro Scarlatti.

Dieſer zur guten Zeit und mit den beſten Anlagen, d. h. glücklich geborne Muſiker verſtand es von Jugend auf, ſeine Erbſchaft beſtens zu benutzen. Zuvörderſt bildete er ſich in der ausübenden Tonkunſt fleißig aus, wurde für ſeine

Zeit ein trefflicher Klavierſpieler, womit er ſich bei Allen, von denen er etwas lernen konnte, beliebt zu machen verſtand. Dabei war ſein Sinn nicht nur ſtets auf das Beſte und die Beſten gerichtet, ſondern er hatte auch Unternehmungsgeiſt genug, im Vertrauen auf ſeine Liebe zum Echten, ſeine Augen in die Ferne zu richten und um ſeiner höhern Bildung willen etwas zu wagen.

Von den Berühmteſten ſeiner Zeit wollte er lernen. Er wendete ſich alſo nach Rom an Cariſſimi und wußte durch ſein Betragen und ſein Klavierſpiel den gutmüthigen Greis ſo für ſich einzunehmen, daß dieſer wie ein Vater für ihn ſorgte und ihn in allen Geheimniſſen ſeiner Kunſt mit Vorliebe unterrichtete bis an ſeinen Tod. Wahrſcheinlich trieb nur dieſer oder eine eintretende zu große Altersſchwäche ſeines väterlichen Lehrers den thatfeurigen jungen Mann von Rom fort. 1680 begab er ſich auf ſeine Reiſen, in welchem Jahre wir daher den leiblichen Tod des Cariſſimi oder doch das Aufhören ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit annehmen.

Scarlatti beſuchte nun die berühmteſten Städte ſeines Vaterlandes, lernte die beſten Künſtler und Theater kennen und machte ſich noch beſonders, nachdem er den Geiſt der römiſchen Schule in ſich aufgenommen hatte, mit dem Weſen der freieren venedigſchen Schule vertraut. Darauf beſuchte er Teutſchland, freilich nur München und Wien, an welchem letzten Orte ſeine Compoſitionen für Kirche und Theater lebhaftes Aufſehen erregten, was ihm für eine gute Aufnahme in ſeinem Vaterlande um ſo mehr bürgen konnte.

je näher Wiens Geschmack damals ganz vorzüglich dem italienischen verwandt war.

Seine erste daselbst componirte Oper: „l' onesta negl' amore" leistete ihm Bürgschaft für das Glück seiner übrigen, deren der unermüdlich thätige Mann eine bedeutende Menge folgen ließ; man sagt 109, welche Zahl jedoch noch gering ist gegen seine Kirchenwerke und Kammerstücke; er soll gegen 400 Cantaten geschrieben haben. Wenn aber die besten Köpfe, und unter diese gehört Scarlatti zuverlässig, so ungemein viel schrieben, was will man dann mit Recht gegen das Vielschreiben einzuwenden haben? Es wird wohl überall und immer darauf ankommen, ob in der Schreiberei Geist lebt oder nicht.

Bei diesem Genius war es der Fall. Nicht allein daß seine Werke überall ansprachen und Freude brachten, sondern sie wurden auch von den vorzüglichsten Köpfen anerkannt und geehrt. Hasse erklärte ihn für den größten Harmoniker Italiens, und Jomelli hielt ihn für den vorzüglichsten Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes, das er emporzuschwingen bestimmt war.

Das Glück, das seine meist ziemlich schnell geschriebenen Werke nach seiner Rückkehr in's Vaterland an allen Orten, namentlich zuvörderst in Rom machten (er schrieb eine Cantate gewöhnlich in einem Tage fertig), verhalfen ihm zu dem ehrenvollen Rufe eines Königl. Oberkapellmeisters in Neapel, wo sein Einfluß als Lehrer am schon berühmten Conservatorium der Musik noch viel bedeutender wurde. Wenig würde es fruchten, wenn wir alle bekannt gewordene

Titel seiner Opern, ja sogar, wenn wir auch nur alle diejenigen hinsetzen wollten, die irgend wo als vorzüglich gerühmt wurden; es ist mit einigen genug. Unter seinen vorzüglichsten Opern werden genannt: Teodora, geschrieben 1693; Pyrrho e Demetrio. 1694; il Trionfo della liberta, 1707; Ciro, 1712; Carlo Re d'Alemagna, 1716; Telemaco, 1718; Turno Aricino, 1720 etc. Als die allervorzüglichste wird in der Regel Principessa fedele genannt, welche 1724 geschrieben wurde, was es zugleich zweifelhaft machen könnte, daß er in seinen letzten Lebensjahren niedergebeugt mystisch fromm geworden sein soll; wenigstens könnte der Geist des immer beweglichen, in seinem Alter freilich gedrückten Mannes diese Richtung nur von 1725 an genommen haben.

Viel wichtiger ist es uns, was er in seinen Arbeiten vorzüglich leistete, wodurch er der Erheber seiner Zeitgenossen und der mächtige Umbildner und Förderer seiner und der auf ihn folgenden berühmten Zeit der Italiener wurde. Allgemein heißt es von ihm: Er war eben so groß in den Künsten des höheren Contrapunktes als in dem Dramatischen, das er mit einem Geschmacke, der ein Jahrhundert überflügelte, in jeder Hinsicht treffender und sinniger machte. Das Recitativ hob er auf die höchste Höhe, verschönte es durch obligate Instrumentalbegleitung; brachte lebendigen Ausdruck in seine angenehmen, leicht faßlichen Erfindungen; gab der Arie die Form, daß nach einem zweiten Theile der erste wiederholt, also der zweite Theil mit dem da capo versehen wurde, zum ersten Male von ihm in seiner The-

odora angebracht; wirkte durch ſeine vielen, meiſt edel gehaltenen und melodiſchen Compoſitionen, die man größtentheils als Meiſterwerke verehrte, eben ſo ſehr auf glänzende Verbeſſerung der Tonkunſt, als er es durch ſeinen Unterricht am Conſervatorium zu Neapel that, ſo daß die neapolitaniſche Schule durch ihn und ſeine großen Zöglinge ſich zur berühmteſten unter allen erhob, wodurch die alte »große Periode,« von Paleſtrina anhebend, nun Abſchied nahm und der »ſchönen Periode« Platz machte, die mit gewaltigen Schritten vorwärts eilte und aller Herzen ſich bemächtigte.

Wir werden ſehen, daß Aleſſandro Scarlatti's Schüler den Ruhm der neapolitaniſchen Schule bald darauf noch höher ſteigerten.

So wie wir aber bei Scarlatti's Siegen ſeinen Lehrer Cariſſimi, auf welchen ſich endlich doch das ganze Weſen der neuen Richtung der modernen Kunſt, oder der ſchönen Periode derſelben im Gegenſatze zur zurückgeſetzten »großen« gründete, nicht vergeſſen dürfen, eben ſo wenig darf der Einfluß Scarlatti's und ſein außerordentliches Verdienſt vergeſſen werden, was er ſich um ſeine Zeit und um ſeine großen Nachfolger erwarb. Je öfter dieß im Leben ſelbſt dem Alter eines einflußreichen Mannes, undankbar genug, was auch unſerm Scarlatti in ſeinen letzten Jahren (ſeinen Tod 1728 geſetzt) drückend wurde, zu geſchehen pflegt, deſto mehr iſt es Pflicht der Geſchichte, die Verdienſte wahrhaft bedeutender und wirkſam förderlicher Männer in ehrenvollem Andenken zu erhalten.

Wie groß aber, von Carissimi's ruhmwürdigen Beispiel an, der Drang Italiens nach moderner Musik wurde; wie sehr Scarlatti's Siege die Gemüther entflammten, ergibt sich noch aus den eifrigen Bestrebungen seiner Zeitgenossen, deren Viele auch in anderen Städten dem gefeierten Vorbilde nicht zu weit nachstehen wollten.

Zunächst muß Francesco Gasparini genannt werden, den Scarlatti selbst so hoch hielt, daß er ihm seinen Sohn Domenico zur Unterweisung in der Tonkunst anvertraute. Nicht nur, daß er im gelehrten Styl als einer der erfahrensten und größten seiner Zeit angesehen wurde, als Cantatencomponist in den größten Ehren stand, auch vielleicht als Lehrer des Benedetto Marcello in Venedig genannt zu werden verdient, sondern er zeichnete sich auch noch im Fache der Oper vor Vielen aus, nicht blos in geistlichen Dramen. Seine weltlichen Opern, deren er nicht wenige schrieb, fanden damals an vielen Orten Italiens lebhaften Beifall.

Desgleichen Antonio Lotti, jenes Mitschüler bei Legrenzi, nicht minder geübt und groß in der alten Kunst als in der neuen. In Venedig, wo er angestellt war, machten nicht allein seine trefflichen geistlichen Werke, sondern selbst seine zahlreichen Opern lebhaftes Aufsehen, gingen von da in die meisten Kunststädte Italiens über und gaben Veranlassung, ihn 1718 nach Dresden zu berufen, wo er mit seiner Gattin Santa, geborne Stella, einer tüchtigen Sängerin, sich bis 1719 um das dortige Opernwesen verdient machte. Daß sich der Ruhm seiner geistlichen Werke,

z. B. der beiden in der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« mitgetheilten Crucifixus, länger erhalten hat, als seine Opern, ist, bei der bald erfolgten Veränderung der letzten, nicht im Geringsten zu bewundern, ohne daß dadurch seine Wirksamkeit für seine Zeit im Fache der Oper beeinträchtigt angesehen werden kann.

Ueberhaupt nahm der Reichthum Italiens an Componisten und Sängern, ja seit Corelli an Instrumentalisten, außerordentlich zu. Italien selbst verbrauchte nicht wenige, da die Liebhaberei für das Opernwesen so überhand genommen hatte, daß jede Stadt von einiger Bedeutung, jetzt eine Ehre darin suchte, ein Theater zu besitzen. Solche Unternehmungen waren bereits zur Spekulation für Privatleute geworden, wodurch das ganze Opernwesen gar bald eine veränderte Richtung, wenigstens im Aeußern, erhielt und erhalten mußte, wenn nicht zu viele Unternehmer dabei zu Grunde gerichtet werden sollten, was freilich nicht ihre Absicht sein konnte. Desto mehr Italiener fanden sich nun, die Musik studirten, Composition und Gesang vorzüglich, da mit Beiden etwas zu gewinnen war an Geld und Ehre. Denn schon war es Sitte, italienische Maestri und Sänger in das Ausland zu berufen, wo sie oft sehr reichlich bezahlt wurden.

Nicht unbekannt ist es, daß im Anfange des 17ten Jahrhunderts die Kastration zunächst »zur Ehre Gottes,« später zur Ehre der Oper eingeführt und immer herrschender wurde, wozu die reichen Einkünfte besonders glückseliger Kastraten das Ihre nicht gering beitrugen. Wie viel weniger

wird es zu bewundern ſein, daß nun in dem Lande des Geſanges, das ſchon längſt dem künſtlichen, mit Läufen und allerlei Verzierungen geſchmückten Sange überaus hold ſich bewieſen hatte, bei ſo vermehrten Bedürfniſſen eine immer größer werdende Zahl von Kunſtgeſangſchulen errichtet wurde, deren eine die andere an Werth und Schimmer immer mehr zu überbieten ſtrebte. Die Folgen konnten kaum fehlen.

Auswanderung der italieniſchen Oper nach Frankreich und England.

In Frankreich, wo man lange zuvor auf Theatern, wie anderwärts, geſpielt hatte, war man ſchon vor der berühmten Hochzeit ihres Königs in Florenz auf Ballets verfallen, in welchen neben der Hauptſache, dem Tanze, auch geſungen und geſprochen wurde: nur ohne allen Geſchmack, ſo bunt, als möglich, zuſammengewürfelt. Denn wenn die Franzoſen ſelbſt dieß zugeben, die doch Vieles ihres Beſitzes erheben, was es, die Zeit noch ſo ſehr in Anſchlag gebracht, durchaus nicht verdient, muß es mit ihren Tanz- und Sang-Beluſtigungen ſehr übel geſtanden haben. Es war kaum ſchicklich, ſolchen Fußergötzlichkeiten den Namen eines Singſpieles beizulegen, obgleich einiger Singſang darin vorkam.

Selbſt dieſe Hofherrlichkeiten mußten erſt von einem ſehr untergeordneten Italiener, Baltazarini, der zufällig

bei Gelegenheit einer Gesandtschaft aus Piemont an Katharina von Medicis mit nach Paris gekommen war, in einige Ordnung gebracht werden. Der Mann machte mit seinen Verbesserungen sein Glück; die Königin ernannte ihn zum ersten Kammerdiener und zum Vorstand aller solcher Festlichkeiten, die er anzuordnen hatte. Dafür war der Musiker so dankbar, daß er seinen Namen in Beaujoyeux verwandelte oder verwandeln ließ.

Endlich gab auch hier eine Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudemont, die feierlichst begangen werden sollte, 1581 Gelegenheit, sogar diesen Spielen einen Namen zu machen. Herr Baltazarini machte den Plan zu dem 1582 gedruckten Ballet comique de la royne, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses. In der Vorrede bekennt er selbst, daß Worte und Musik nicht von ihm verfertigt wurden; die Musiksätze waren zweien königlichen Musikern Beaulieu und Salmon übertragen worden. Allein das mit Gesang und allerlei Kurzweil versehene komische Ballet hatte über zwölfmalhunderttausend Franken gekostet, wie hätte die prächtige Aufführung nicht gefallen sollen? Und so blieben denn auch diese Art Ballets in Paris beliebt, bis die neuen Singspiele aus Italien herüber wanderten.

Der mächtige Cardinal-Minister Mazarin holte sie nach Paris und ließ 1645 zum ersten Male vor dem Hofe in Petit-Bourbon die scherzhafte Finta Pazza, Text von Strozzi, von einer italienischen Gesellschaft aufführen.

Zwei Jahre ſpäter gab eine beſſere, gleichfalls von Mazarin verſchriebene Geſellſchaft »Orpheus und Euridice,« welche Oper glänzenden Eingang fand, aber auch, was ſich verſteht, glänzend aufgeführt wurde, was zu den erſten Opern ſchlechthin gehörte. Dekorationen, Maſchinerie, prächtige Kleider und Aufzüge durften nicht fehlen.

Der Erfolg, den die Italiener hatten, weckte die Luſt einiger unternehmender Franzoſen, etwas Aehnliches zu verſuchen, doch ſo, daß ſie ſich ſtreng nach dem Vorbilde der Italiener richten wollten. Man fand ſchon außerdem Schwierigkeiten und Hinderniſſe genug, als daß man ſich dieſelben durch einen eigen eingeſchlagenen Weg noch hätte vermehren ſollen.

Der Abbé Perrin wagte es, in franzöſiſcher Sprache ein Singſpiel zu dichten, das er la Pastorale nannte, alſo ein Hirtenſpiel, womit man auch in Italien angefangen hatte. Robert Cambert, Organiſt in der Kirche St. Honoré und ſpäter Surintendant der Muſik der Königin Anna von Oeſtreich, der Mutter Ludwig XIV. unternahm die Compoſition deſſelben und wurde dadurch der erſte Franzoſe, der eine eigentliche Oper nach italieniſchem Vorbilde in Muſik ſetzte. Das Merkwürdige geſchah 1659.

Beide Verfaſſer, Dichter und Componiſt, gingen ſehr vorſichtig mit dieſem Erſtlingskinde ihrer theatraliſchen Muſe zu Werke. Nicht in Paris, ſondern auf dem Schloſſe des Herrn de la Haye im Dorfe Issy wurde dieſe première comédie francaise (alſo immer noch nicht Oper betitelt) zur Aufführung gebracht. Die daſelbſt verſammelten Freunde,

glücklich nun in ihrer Mutterſprache ein Werk der Art zu beſitzen, wurden von dieſer Neuigkeit ganz bezaubert. Vor Allem erhob man Cambert's Muſik und fand es im höchſten Grade genial, daß er den ſüßen Ton der Flöte mit der Melodie der Violinen zu verbinden gewußt hatte, welche Entzückung man nur mit den muſikaliſchen Wundern der Griechen zu vergleichen wußte. Welche glückliche Zeit für einen Componiſten! —

Dieſe Darſtellung war im April 1659 zu Stande gekommen und Mazarin, der dieſe Art Schauſpiele mit Leidenſchaft liebte und ſich gern als Kenner zeigte, ließ das Stück mehrmals in Vincennes vor Ludwig XIV. aufführen und munterte die Verfaſſer auf, ein neues Singſpiel dieſer Gattung zu fertigen, was die Begeiſterten ſogleich in's Werk zu ſetzen ſich eifrigſt müheten. Sie ſchrieben „Ariane ou le mariage de Bacchus“ und verſuchten ſie ſchon auf dem Schloſſe des Dorfes Iſſy 1661. Die eigentliche Aufführung wurde aber durch den Tod Mazarin's vor der Hand vereitelt; es iſt ſogar ungewiß, ob dieſe Ariadne jemals öffentlich aufgeführt wurde.

Einmal für dieſe Thätigkeit durch Glück entflammt, ruhete Perrin nicht eher, bis es ihm gelungen war, 1669 ein königliches Privilegium auszuwirken, das ihm geſtattete öffentliche Muſik- und Opernvorſtellungen zu geben. Sogleich verband ſich der unternehmende Abt mit ſeinem Componiſten Cambert, mit dem Marquis de Sourdrac, welcher dem Maſchinenweſen vorſtand und mit einem Finanzmeiſter, da der Staat damals noch keine Zuſchüſſe zahlte.

Die Anstrengungen dieser Herren für die Herstellung des eigentlich ersten öffentlichen Theaters für eine französische Oper, denn die vorigen waren für den Hof bestimmt, waren nicht gering. Man richtete sich das Theater in der Mazarin-Straße ein und verschrieb sich Musiker aus dem mittägigen Frankreich, da in Paris nicht genug aufzutreiben waren. Diese meist von den Kathedralen genommenen Musiker richtete man sich bestens ein; die vorzüglichsten Sänger hatte man aus den Kirchen von Languedoc entführt. Für gute Tänzer war auch gesorgt, denn Tänzerinnen waren noch nicht gebräuchlich, man verkleidete die jüngsten in Frauen.

Im März 1671 brachten sie ihre erste öffentliche Vorstellung einer französischen Oper vor dem Volke zu Stande unter dem Titel: „Pomone." Der Text war schlecht, ohne Handlung und Zusammenhang, dafür mit leeren Wortspielen und Zweideutigkeiten angefüllt: aber sie machte dennoch so großes Glück, daß sie 8 Monate hinter einander gegeben werden konnte und für den Dichter allein einen Gewinn von 30,000 Franken einbrachte.

Aber der Herr Maschinenmeister schmiedete Ränke gegen Perrin, bemächtigte sich des Theaters unter dem Vorgeben, große Geldvorschüsse gemacht zu haben, nahm einen andern Textfabrikanten, Hrn. Gilbert, der es auch sogar besser machte, als jener, und brachte, von Cambert componirt, 1672 ein Pastorale „les peines et les plaisirs de l'amour" auf die Bühne, das schon etwas besser vorgetragen wurde. Allein Herr von Sourdrac und die übrigen büßten ihre

Uneinigkeit mit dem Verluſte ihres Privilegiums, das ihnen Lully, der Liebling des Hofes, durch Vermittelung der bekannten Frau von Montespan dadurch abnahm, daß Perrin, der Beleidigte, beredet wurde, es an Lully abzutreten.

So hörte denn die Freude dieſer Herren plötzlich auf, denn Lully fragte nun nach ihnen gar nicht mehr, ließ ein anderes Theater einrichten, nahm einen andern Dichter und fing ſeine Spiele noch am 15. November deſſelben Jahres an. Darüber war nun Cambert ſo entrüſtet, daß er 1673 Frankreich ganz verließ und ſich mit ſeinen Werken nach London wendete.

In England war die Augenluſt der italieniſchen Oper vorbereitet und geliebt genug. Die Vermiſchung vieler Künſte um einer möglichſt vielſeitigen Sinnenluſt willen hatte ſich dort ſchon längſt heimiſch gemacht. Man hatte in Schauſpielen Chöre und Anderes geſungen, hatte Zwiſchenſpiele eingeſchaltet von gar ſeltſamer Art und Tänze aufgeführt; ihre Interludes, Masques und Entertainments wurden mit Vergnügen gehört und geſehen, denn die edeln Sinne wollten beide zugleich vergnügt ſein. Italieniſche Muſik war ihnen ſchon längſt das Höchſte, was ſie, mit Wegrechnung des Materiellen, kannten.

Wie hätte es auch damals anders ſein können? Ein Volk, das ſich ſo geduldig, wie die Engländer jener Zeit und der früheren, oder noch genauer, ſo ſtarr fromm gegen ſich ſelbſt aufgereizt bewieſen hatte, daß es, vom gregorianiſchen Geſange geknechtet, wider ſeinen eigenen Volksgeſang

wüthete, bis es ihn völlig entstellt und die hartnäckigen Reste verachtungsvoll in die verborgensten Winkel der Gebirge zurückgedrängt hatte; ein Volk, das Ossianischer Himmelslieder wegen sich von einer Seite vermönchte, während es von der andern eine Politik sich gefallen ließ, die den grauenvollen Versuch machte, alle Barden auf einem Steine zu schlachten, mußte sich dadurch den frischen Quell eigenthümlicher Herzklänge kläglich verstopft und, unempfindlich gemacht, sich dem Zufalle Preis gegeben haben, der meist die Keckheit und den kitzelnden Schimmer begünstigt.

Traf es nun noch, daß in die traurige Selbstverwüstung der Tongeisteswelt in eigener Brust noch ein Gemisch so vielvölkerlicher Gesittung geschleudert wurde, wie hier; daß namentlich für unseren Gegenstand Maria Stuart's französische Galanterie den italienischen Lieblichkeiten ihres begünstigten David Riccio's die süßen Düfte der Hofluft mittheilte, deren besiegender Einfluß um so größer wird, je weniger sich im innern Wesen Werth und Halt sicherer Liebe vorfindet: so wird man über ein sonst so starkes und willenkräftiges Volk, als die Engländer es in Vielem unbestritten sind, nicht mehr erstaunen, wenn sie im Fache der Tonkunst, verdumpft in sich selbst, sich nur von leichten Aeußerlichkeiten oder von steifen Vorurtheilen scheinbar rühren oder umgaukeln ließen.

Kam endlich noch das zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit blutig getheilte Wesen einer in Vielem höchst achtungswerthen und geachteten Königin, der Elisabeth, dazu, die gerade im Harfenspiel und Musikwerk, mehr von

Eifersucht als vom Bedürfniß dazu getrieben, sehr schwach weiblich und darum auch besonders der italienischen Musik zugethan war: so wird man begreifen, wie bei so vielem gepflegten Zunder sehr geringe Funken nöthig waren, das musikalische Standbild Englands für italisches Tonwesen in ein knisterndes Feuer zu züngeln, das es von außen umschimmerte, ohne den Granit zu erwärmen.

Die Italiener hatten also keine große Anstrengung aufzuwenden, sich in London Eingang zu verschaffen. Die Stimmung für sie war schon da und der gute Ton der Mode, der den Geschmack vertrat, war bereits der hesperischen Musik das geworden, was sie so lange dem römischen Stuhle gewesen waren, die Henne, die goldene Eier legt. Wie hätten da die Italiener, die auch in der Kunst dergleichen Hennen hoch zu achten wissen, nicht alle Hände über sie halten und blitzende Augen auf das Land der Guineenmünzen richten sollen?

Nachdem die Posaune von der neuen Erfindung der Oper in alle Welt, auch über das Wasser gedrungen war, mußten die glänzenden Dekorationen, die bunte Götter- und Menschenwelt und die schlechten Texte der italienischen Klingspiele jene verwandten Halbinsler den Insulern nur noch willkommener machen.

Gerade in dieser schönen Aufwallungszeit des Lenzes der italischen Oper und Sänger mußte ein Fremder, ein Franzos den kühnen Einfall haben, sich den Italienern in der Kunstspekulation gleich zu stellen und mit seinen nachgeahmten Opern sich einen Theil jener Spenden zuwenden zu wollen,

die für italienische Sparbüchsen allein freigebig bleiben sollten. Cambert war nicht allein wesenhaft da, sondern hatte auch das neidenswerthe Glück, vom Londoner Hofe so wohl aufgenommen zu werden, daß eins seiner Hirtenspiele aufgeführt wurde und gefiel bei jeder Wiederholung immer mehr. König Carl II. ernannte ihn daher 1674, wenn auch nicht zum Oberkapellmeister an seinem Hofe, doch zum Meister einer Abtheilung seiner Musiker, was den Italienern nicht sehr angenehm zu sein schien.

Da der Mann aber in Verwaltung seines Postens sich noch mehr Zuneigung und selbst Verdienste um bessere Instrumentalmusik durch Einführung der Violinen für Kammermusik nach Frankreichs Weise, anstatt der alten Violen, Lauten und Zinken, erwarb: so fingen die Italiener aus heißer Vaterlandsliebe so viel heimliche Ränke zu schmieden an, daß der gerade, in solchen Geschicklichkeiten nicht im geringsten geübte, aber sehr erregbare und leidenschaftliche Franzos der Virtuosität ihrer Bitterkeit unterlag und bereits 1677 in das Grab gärgert worden war.

Jetzt hatten die Italiener, was sie wünschten, die alleinige Bevorzugung in Sachen der Musik, was ihrer Ehre und ihrem Beutel gleiche Wonne brachte. Den weitern Verlauf des Opernwesens in England betrachten wir später in einem eignen Abschnitt und gehen jetzt sogleich trockenen Fußes über den Kanal nach Frankreich d. h. nach Paris zurück, um dort den großen Mann näher in's Auge zu fassen, der damals das hohe Glück hatte, von der Gnadensonne Ludwigs XIV. beleuchtet, Aller Augen in Bewunderung

auf ſich zu ziehen. Wir haben ihn ſchon genannt; es iſt kein anderer als

Johann Baptiſt Lully,

der aus ſeiner Vaterſtadt Florenz als kaum zwölfjähriger Knabe 1644 von Guiſe mit nach Paris genommen, bei der Nichte des Königs Küchenjunge wurde, durch ſeine Tänze auf der Violine, wie durch ſein pfiffig komiſches Weſen die Aufmerkſamkeit des Königs auf ſich zog, der ihn unter die 24 Violinen aufnahm, darauf einen neuen Muſikverein „les petits Violons“ für ihn gründete und ihn als Componiſten ſeiner Hofballets verwendete, wozu ſelbſt Moliere manchen Text liefern mußte. Dieſem wie dem Könige und ſeiner werthen Montespan hatte ſich der kleine, häßliche, ſtechend liſtige, eigenſüchtig leidenſchaftliche, eben ſo ſchmeichelnde als keck verwegene, vom unruhigſten Ehrgeiz durchglühete Mann durch ſeine Darſtellungsgabe komiſcher Perſonen und durch ein beluſtigendes Vermögen, allerlei Poſſen aus dem Stegreife zu improviſiren, überaus beliebt gemacht. Dieß vorzüglich und die überaus vernünftige Heirath einer Tochter des damals noch in hohem Anſehn ſtehenden Cambert's machte ihn immer einflußreicher, und die Verwandtſchaft mit Cambert verhalf ihm zur Thätigkeit im Fache des beliebten Singſpieles, wozu ihm der Schwiegervater alle Unterſtützung angedeihen ließ.

Sobald Lully ſeine Abſichten erreicht hatte und er die Leute, die ihm dazu behilflich waren, nicht mehr brauchte, warf er ſie weg und ſuchte ſie zu unterdrücken, ſobald ſie

seinen Plänen nur einigermaßen im Wege standen. Selbst den Schwiegervater schonte er nicht, wie wir gesehen haben, und Moliere mußte noch in seiner letzten Lebenszeit den Aerger erfahren, sich auf Lully's Veranlassung im ersten Stücke des neuen Theaters „les fêtes de l'Amour et de Bacchus" geplündert zu sehen.

Der neu privilegirte Florentiner hatte sich zu seinem Dichter den Philipp Quinault gewählt, der damals gerade seiner Trauerspiele wegen von Boileau unbarmherzig gegeißelt wurde, weshalb er sich mit Freuden den Hudeleien Lully's hingab, der ihm aber auch, als er sahe, daß seines Dichters Texte gefielen, gut dafür zahlte. Für jedes Textbuch gab er ihm 4000 Liv. und machte dabei nur die Bedingungen, daß er alle für ihn und in jedem Jahre, außer auf des Componisten bestimmtes Verlangen nach einem zweiten, nur eines liefern solle. Der König selbst fand so viel Vergnügen an diesen Texten, daß er dem Dichter für jedes Buch noch 2000 Liv. zuzahlen ließ.

Ein sehr willkommener Umstand für Lully war das feindselige Verhältniß Boileau's gegen Quinault. Die satyrische Feder des erstgenannten ermangelte nie, jedes Wohlgefallen an den neuen Opern der Herrlichkeit der Musik Lully's beizumessen, um desto mehr seinen einmal bekämpften Gegner herabzusetzen; und man kann nicht leugnen, daß die Ungerechtigkeit Boileau's in jener Zeit ungemein viel zu dem Ruhme beitrug, der immer gewaltiger auf des französirten Italieners Haupt gedrückt wurde. Gefiel nun einmal eine seiner Opern weniger, wie z. B. „Isis", so war

der Text daran schuld, dem bei glänzender Aufnahme kaum ein geringer Antheil zugeschrieben wurde, ein Punkt, in dem sich die Opernwelt bis jetzt noch sehr wenig geändert hat.

Es gab auch gar manche Poeten und darunter namhafte, die für den Liebling Ludwigs XIV. nur zu gern, und nicht blos um der runden Summe willen, die für das Textbuch gezahlt wurde, sich zerarbeitet hätten und die darum Boileau's Partei mit Vergnügen ergriffen. Quinault war aber zum Glück viel zu sehr Weltmann, als daß er sich durch solches Reden, ja sogar durch einigen Abfall Lully's von ihm auf andere Dichter, hätte abwendig machen lassen. Dagegen kam Lully, der in seinem Innern recht wohl wußte, wenn er es auch nie gestand, was er seinen Dichter verdankte, bald wieder auf seinen gefälligen Quinault zurück.

Nicht minder genau wußte er, wie viel auf einen tüchtigen Maschinisten ankam; Lully überließ den Herrn Vigarani zur Bestreitung der Nothwendigkeiten den dritten Theil der Einnahme jeder Opernvorstellung. Dabei wußte er den König und die königlichen Damen zur rechten Zeit durch Possen zu unterhalten oder ihre Gunst, schwankte sie einmal, wieder zu gewinnen, während er den Franzosen durch Einmischung von National-Melodieen in seine Tänze schmeichelte und mit keckem Uebermuthe, selbst den Ministern sich entgegensetzend, seiner Person Ansehn zu geben verstand.

Die Tänze, die zu einer Hauptsache in seinen Opern gehörten, so wie die Dekorationen, bestimmte er vor der Ausarbeitung des Textbuches selbst, auf gefällige und in die

Augen ſpringende Unterhaltung eifrig Rückſicht nehmend. Dabei ſchonte er keine Summen, hielt viel und ſtreng auf gute Ausführung, manche Violine auf dem Rücken der Muſiker, die ihn erzürnten, zerſchlagend und ſie darauf über Gebühr bezahlend und ſeine Leute ſich wieder verbindend, ſo daß der liſtig Ehrſüchtige ſogar in den Geruch eines guten Herzens gekommen iſt, was auch wohl ſich zeigen mochte, ſobald ſein Ehrgeiz davon Vortheil oder doch nicht den mindeſten Nachtheil zog. Für dieſe Leidenſchaft war er eben ſo thätig als umſichtig und ließ es an keinem Mittel fehlen.

Gleich in der erſten Zeit ſeiner Herrſchaft über das Theater folgten noch die beiden, auch von Quinault gedichteten Opern „Cadmus“ und „Alceste“, deren Muſik bis in den Himmel erhoben wurde, während man am Texte einige unſchicklich poſſenhafte Szenen ſchwer tadelte.

Nach dem Abſterben Moliere's hatte Lully das Glück, vom Könige die Vergünſtigung zu erhalten, ſeine Opern ſeit 1673 auf dem Theater des Palais royal aufzuführen, wo auch die Operndarſtellungen ohne Unterbrechung bis zum Jahre 1781 geblieben ſind. Die Oper Cadmus ging aus dem erſten Theater Lully's bereits in das königl. Palais über.

Alle Opern, die er nach und nach vollendete, waren der Reihe nach folgende: 4) Thesée; 5) le Carneval; 6) Atys; 7) Isis; 8) Psyche, welche von Corneille und Fontenelle gedichtet wurde, weil die vorhergegangene nicht vorzüglich aufgenommen worden war; auch die nächſte 9) Bellerophon war von denſelben Dichtern; 10) Proserpine.

wieder von Quinault gedichtet; 11) le Triomphe de l'Amour; 12) Persée; 13) Phaëton; 14) Amadis; 15) Roland; 16) Idille de la paix; 17) Armide; 18) Acis et Galathée; und 19) die von Lully unbeendet hinterlaſſene: Achille et Polixene.

Daß nun des Mannes heftige Leidenſchaft nach Ruhm weder Mühe noch Geld ſcheuete, daß er beſonders alle Wege der Klugheit, wenn es nicht anders ging, auch der Bosheit nicht ſcheuete, hat man oft und in der Regel, ſeiner Beharrlichkeit wegen, ihm übertrieben hoch angerechnet, wenn man auch das Nichtlöbliche, wie man mußte, zugeſtand. Daß aber Lully wirklich den höchſten Ruhm, den ein Menſch erreichen kann, nicht nur während ſeines Lebens, ſondern ſogar faſt ein Jahrhundert lang, ja in den Augen der Meiſten bis auf unſere Zeit erlangte, iſt allbekannt, nur nicht, daß er ihn gar nicht verdiente, ſobald man nicht den Willen, die heftige Beharrlichkeit und das Glück für die That des Genius rechnet, der ihm gänzlich abging, ſelbſt wenn man ſeine Zeit noch ſo ſehr in Anſchlag bringt. An ſeinem Beiſpiele kann man lernen, wie man ohne Genie und durchgreifende Geiſteskraft, einzig und allein durch Feſtigkeit, Pfiffigkeit, Anſtrengung und glückliche Unterhaltungsgaben höchſtgeſtellter Perſonen ohne großes Verdienſt zu allem Möglichen, ſelbſt zu ungemeſſenem Ruhm, und zwar zu lange dauerndem, wenn auch nicht zu ewigem, kommen kann.

Man hat es ihm noch in den neueſten Zeiten zur größten Ehre angerechnet, wie genau er es mit den ihm über-

gebenen Texten nahm, deren Sujets unter mehren vom Könige selbst gewählt und dann, bearbeitet, von der Akademie gebilligt sein mußten. Nun erst musterte sie Lully nach seiner Weise so, daß ganze Szenen wohl 20fach vom Dichter umgearbeitet werden mußten. Da seine Dichter, von Allen anerkannt, nicht zu den einfältigen und ungeübten gehörten, konnte Lully unmöglich in sich selbst klar wissen, was er wollte: er hätte es ihnen sonst viel eher begreiflich zu machen gewußt. Welterfahren war er freilich genug, zu wissen, was den Leuten und vorzüglich dem Hofe gefallen mochte, oder nicht, sobald es nämlich dastand, außerdem wußte er es nicht. Auch war er klug genug, es recht wohl zu begreifen, daß auf die Güte des Textes und nebenbei auf den Glanz der Dekorationen wie auf die Tänze bei Weitem mehr ankam, als auf seine Musik, die einzig und allein vom Worte gehoben und wirksam gemacht werden mußte.

Selbst die Art, wie er dann seine Musik arbeitete, beweist nicht den kenntnißreichen, bis zur Klarheit in sich geübten Meister, sondern eher einen schwachen Dilettanten, der es auf das Glück einer guten Gefühlsstunde allein ankommen läßt. Er setzte sich mit seiner genial gebrauchten Tabacksdose an das Klavier, und sang und spielte so lange, bis er das Beste getroffen zu haben glaubte; dann sang und spielte er den Fund einem seiner Untergebenen, meist dem Herrn Colasse, vor, der es nach seinem Vortrage aufschreiben mußte. Er selbst setzte, wie oft versichert wird, keine Feder an, außer zu kleinen Bemerkungen. Daher mag es auch kommen, daß die letzte Oper Lully's, »Achilles

und Polixena,« von welcher nur der erste Akt fertig geworden war, deren 4 letzte Akte sammt dem Prolog, der in dieser Oper eben so wenig, als in andern jener Zeiten, fehlen durfte, Pascal Colasse componirte, ganz wie aus einer Feder geflossen zu sein scheint. Hätte nun auch Lully, wie andere erzählen, in seinen Opern die Chöre und den Baß selber aufgeschrieben und die Instrumentation, die in der Regel immer nur mit den Singstimmen, sie verstärkend, fortging, dazu schreiben lassen, so ergiebt sich doch auch hieraus, daß Lully für die Verbesserung des Instrumentalen das keineswegs gethan hatte, was man ihm nur zu freigebig allgemein zuschrieb, daß hingegen sein Schüler sich in seines Meisters Weise so glücklich hineingedacht hatte, daß man Beide verwechseln würde, wüßte man die Geschichte der angeführten letzten Oper nicht genau.

Diese Oper wurde gleich im Jahre 1687, dem Todesjahre Lully's, welcher am 22. März an den Folgen seiner Heftigkeit starb, vollendet und aufgeführt. Dies Bruchstück der Oper, soweit sie Lully fertig hatte, und er konnte nicht weiter gekommen sein, da er sehr lange, wenn auch nicht immer 9 Monate, an einer Oper jedes Jahres arbeitete, ist also erhalten und auf die Bühne gebracht worden, folglich auch die Anekdote mit seinem Beichtvater auf dem Sterbebette etwas aufgetragen verstärkt. Ich habe das gedruckte Werk vor mir, dessen Titel so lautet: Achille et Polixene. Tragedie mise en musique, le premier Acte par Feu Mr. de Lully, le Prologue et les IV autres Actes par Mr. Collasse. Maître de la Chapelle du Roi.

Sur la Copie de Paris. A Amsterdam, chez Antoine Pointel. 1688 in 4. —

Wahrscheinlich wäre Herr Colasse, der eine Zeit lang von Ludwig XIV sehr begünstigt wurde, zum Nachtheile seines Meisters diesem auch im Ruhme nachgefolgt, wenn er Lully's Belustigungsgabe des Hofes besessen, oder sich doch wenigstens nicht in Grübeleien nach dem Steine der Weisen versenkt hätte, wodurch er den Stein der Weisen gänzlich verlor. Der König erwies ihm wohl Mitleid und Unterstützung, allein das hebt nicht in den Augen der Menge, die gar bald die Lauheit des Hofes gegen ihn bemerkte und seine Opernerzeugnisse, mit Ausnahme der Noces de Thetys et Pelée, nachgeahmt, schwach, schmachtend (was Einige auch in Lully vorherrschend sahen) und ohne dramatischen Ausdruck fanden. Und der Mann hatte doch in seinen Instrumentalsätzen, die in der Regel fünfstimmig für Streichinstrumente sind, Arien, Bourrées, Menuets und dergleichen hinzugethan, bald ein paar einstimmige Trompeten, bald ein paar Hoboen gebraucht, die mit einem Basse begleitet wurden, eben so gut als Lully, welcher auch nicht der Erste war, der Trompeten und Pauken angewendet hatte. Allein am pariser Hofe, wo man freilich an den 24 Violinen hing, mag das Einführen der Trompeten und Pauken für etwas Geniales angesehen worden sein.

Das war also die ganze Verstärkung des Orchesters, wovon man so viel Rühmens machte. Wenn es hoch kommt, bilden die Pauken das sechste Liniensystem sogar in Instru-

mentalsätzen, die oft auch nur 3 oder 2 Linienſyſteme haben. Und das wurde von den Franzoſen nicht allein, ſondern auch von Ausländern (!) eine Revolution in der Muſik genannt.

Eine andere freilich ſehr anſehnliche Revolution für die Franzoſen und ihren Hof, wenn auch nicht in der Muſik, beſtand darin, daß Lully anſtatt der bisherigen Knaben Tänzerinnen auftreten ließ. Iſt auch an und für ſich der Gedanke nicht eben außerordentlich, denn Sängerinnen und hübſche, auch gefällige, wie Mademoiselle Rochois es beglaubigt, waren bereits eingeführt, und Ludwig XIV hatte ſogar verordnet und ſchon 1669, daß alle Edelleute und adlige Fräulein ſingen und ſpielen könnten, ohne ſich ihren Rechten etwas zu vergeben: ſo iſt es viel mehr gar ſehr zu bewundern, wie der weltkundige und ſelbſt weltluſtige Lully erſt ſo ſpät auf dieſen Hauptgedanken ſeines Lebens kam, denn die Tänzerinnen verherrlichten das Theater zum erſten Male, alſo ſpät genug, in ſeinem »Triumphe der Liebe« 1681. —

Was ſeine Muſik ſelbſt anbetrifft, ſo iſt ſie meiſt alles dramatiſchen Ausdrucks baar, nichts als eine leidliche Deklamation, wie ſie die Verſe brachten, ohne Geiſt und Leben, ohne daß ſie ſich kaum im Geringſten über das Gewöhnliche jener Zeit erhob. Es iſt kaum etwas mehr, als eine Parodie des heiligen Geſanges in ſehr verjüngtem Maaßſtabe, weder im Harmoniſchen noch im Melodiſchen ausgezeichnet. Von Charakteriſtik iſt gar keine Ahnung darin; es ſind Töne der Zeit für die Zeit, über welche Jedermann ſtaunen würde, der zufällig einige Szenen hörte.

Und dieser Klingklang entzückte die Franzosen, weil er den Hof entzückte. Das ließe sich noch erklären, denn weit hatten es die französischen Ohren in der Musik damals noch nicht gebracht, nicht einmal im Spiel der Violinen, trotz ihres berühmten Orchesters der 24; es ist bekannt, daß sich lange nicht ein einziger fand, der Corellis Violinenwerke spielen konnte.

Unbegreiflich würde es aber sein, wie es den Pariserm möglich war, 30 Jahre lang gar nichts weiter schön finden zu wollen als Lully's Psalmodie-ähnliche Gesangschleppere, ja fast 100 Jahre ihren Baptist himmlisch zu finden, wenn man nicht wüßte, was ein übermüthiger Stolz auf einen erträumten Vorzug dessen, was man sein nennt, für große Dinge thut. Ihr Stolz auf den Glanz ihres Hofes unter Ludwig XIV erklärt uns das treue Entzücken, das um so fester hielt, je weniger Entzücken für und durch Musik in ihnen war. Man lärmte und pries um so heftiger, je weniger man dabei fühlte und je mehr man für einen Traum Worte machte. Diese Thatsache wiederholt sich im Leben weit öfter, als man glaubt, und hätte längst schon bei jedem übermäßigen Geschrei Vorsicht und genaue Prüfung gelehrt, wenn man sich nicht lieber an Mährchen und Verwunderung, als an Wahrheit und individueller Empfindung, die Selbstständigkeit voraussetzt, erlabte.

Daß endlich auch das Ausland, und Teutschland war hierin nicht das Letzte, in Frankreichs Posaune mächtig ein-

ſtimmmte, gibt uns ein ſchlagendes Beiſpiel, was übertriebenes Geſchrei für ein ungeheurer Wunderthäter iſt. Und wie hätte man nicht einſtimmen ſollen? War Frankreich doch das große Land, das unſere Fürſten bezauberte! War Lully nicht vom großen Ludwig, der ſeine Armuth nur erſt auf dem Sterbebette fühlte, zum Escuyer, Conseiller, Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances, et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté ernannt worden? Hatte ihn Louvois ſelbſt nicht Herr Bruder genannt? War der Ritter, Kanzleirath der Krone und des Königshauſes und Oberaufſeher der Muſik Seiner Majeſtät nicht ein reicher Mann, der 630,000 Livres in Gold hinterließ? Solche Titel und ſolcher Reichthum, wie hätten ſie nicht Staunen und Ehrfurcht vor dem Genie eines Mannes erregen ſollen, der es vom Küchenjungen durch Violinſpiel und Poſſenimproviſation zu ſolchem Glanze gebracht hatte! Immer ſind die Leute am liebſten freigebig mit Allem gegen die, die ſchon haben, und das Nachſchwatzen der Bewunderung iſt dann die Güte ſelbſt. —

Am meiſten unter Allem rühmte man ſeine Ouverturen; ſie wurden ſogar von Mattheſon, der doch lieber tadelte als pries, für Muſterſtücke angeſehen. Betrachten wir einige derſelben. In ſeiner Alceste, deren zweite Auflage 1708 in Paris, von Herrn de Baussen geſtochen, erſchien, ſteht die Ouverture auf 2 Linienſyſtemen mit einer Violine und einem bezifferten Baß verzeichnet. Bis zum Wiederholungszeichen aus 12 Takten $\frac{4}{4}$, Amoll beſtehend, in einem etwas

bewegteren Psalmodienstyl gehalten; der zweite Theil nimmt $\frac{6}{4}$ Takt, geht darin 21 Takte lang äußerst schleppend und selbst für jene Zeit gewöhnlich fort, wo sie sich wieder in $\frac{4}{4}$ Takt wendet, mit lentement bezeichnet, was nach 8 Takten zum Schlusse im 9ten, der bei der Wiederholung des zweiten Theils den $\frac{6}{4}$ Takt greift, mit der alltäglichsten Floskel jener Zeit in Amoll sich zur Ruhe begibt. Das Uebergehen in eine andere Taktart, oft auch in Gesängen, wo im $\frac{4}{4}$ sich zuweilen ein einziger $\frac{3}{4}$ Takt u. s. w. einmischt, war damals etwas Gewöhnliches, nur daß es Lully in Gesängen noch öfter thut als Andere. Die Ouverture zum Amadis in Gmoll ist noch ärmer und ohne alle Erfindung. Die Einleitung zur Armide, gedruckt zu Paris bei Christoph Ballard 1686 in Fol., wie die vorigen, ist fünfstimmig gesetzt für Streichinstrumente, wie gewöhnlich, zählt im ersten Theil 10 Takte $\frac{4}{4}$, geht abermals im zweiten in den $\frac{6}{4}$ Takt über, zum Schlusse den $\frac{4}{4}$ Takt oder $\frac{2}{2}$ wieder erneuend. Alle rhythmischen Schlußformeln sehen sich so ähnlich, wie ein Ei dem andern.

Das sind also die Meisterouvertüren, von denen man erzählt, daß sie selbst in Italien bis auf Al. Scarlatti vor den meisten Opern gespielt worden wären; die Ouvertüren, welche Mattheson selbst zur Nachahmung empfielt. Etwas besser sind mitunter Lully's Tänze zu den Balleten, die nicht fehlen durften. Und unter dieses Mannes Bildniß, was vor der zweiten Auflage der Alceste zu sehen ist, setzte man folgende Reime, die den Weihrauch riechen lassen, der ihm überall angezündet wurde:

Ses Ouvrages Brillants de charmes inouis
L'ont fait prendre icy bas pour Dieu de l'harmonie:
Quelle gloire! il la doit à son rare genie,
Mais pouvoit il moins faire? il chantoit pour Louis.

Zu Teutſch möchte dieſer Lobſpruch etwa ſo lauten:

Der Werke Glanz und Reiz, ſo keinem glückten ſie,
Sie machen ihn der Welt zum Gott der Harmonie:
O Ruhm! er dankt ihn nur dem ſeltenen Genie,
Konnt er auch wen'ger thun? Er ſang ja für Louis.

Ja gewiß! weniger konnte er kaum thun und mehr wohl ſchwerlich. Er hat von beiden Seiten nichts verbrochen, und hätte er es negativ wirklich, es hätte ihm vor ſolchen Hörern, die ſogar bewunderten, was ihnen thatſächlich nicht gefiel, z. B. die Armide, nur weil es dem Herrn der Welt oder dem großen Könige, der auch erſt durch Lully's Standhaftigkeit zum Wohlgefallen gezogen worden war, endlich zu gefallen ſchien, nicht das Geringſte geſchadet. Sie hatten Ohren und hörten nicht; der Hauptgrund ihrer vorgefaßten Begeiſterung lag im Stolze, das Vorzüglichſte jeder Art und Kunſt zu beſitzen und als tonangebendes Volk zu leuchten, wie die Sterne.

Gegen ſolche Beweiſe ließ ſich nichts aufbringen und ſo dauerte des Volkes muſikaliſche Erſtarrung ſo lange ſie konnte. Gab es auch Etliche, die den Starrkrampf merkten, ſie mußten verſtummen oder Parodien auf einige der Lullyſchen Opern machen, an denen ſich die Menge vergnügte, ohne daß ſie die Entflammung für den großen Componiſten vermindern konnten, denn wer vermag ein

Schattenbild mit dem Degen zu erstechen? Nach jedem Stich steht höhnend das Gespenst nur größer und schrecklicher wieder da.

Freilich ist es auch nur zu gewiß, daß es damals keinen einzigen unter den bekannten Franzosen gab, der das Schattenbild mit Fleisch und Blut hätte verdrängen können. Nur dem bekannten Theoretiker, Johann Philipp Rameau, den seine Landsleute und mit ihnen viele Ausländer, diese wegen zugestandener Nützlichkeit im Theoretischen der Kunst, gleichfalls überschätzten, gelang es endlich durch eiserne Beharrlichkeit seines heftigen und trotzigen Wesens, daß er, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt 1733, seine erste Oper „Hyppolite et Aricie," gedichtet von Pellegrin, schrieb. Sie gefiel; er ließ den Zoroaster folgen und noch einige 20 Opern und Ballete, unter denen die erste, dann Platée, endlich Castor und Pollux am meisten geschätzt wurden. Einige wurden auch in das Teutsche übersetzt. Allein der Ruhm dauerte nicht lange, theils weil das Ausland und hier namentlich mehrere gewichtige Männer nicht lange einstimmen wollten, theils weil in Paris selbst eine neue Liebhaberei für kleinere Opern oder Operetten herbeigeführt wurde, wie wir im folgenden Abschnitte über das Opernwesen Frankreichs berichten werden.

So ging Rameau's Ruhm, als Operncomponist, zu Grabe, ehe er selbst zu Grabe ging 1746. Sein Leichnam wenigstens hatte das Glück neben Lully zu ruhen.

Ueber die Operntexte jener Zeit in Italien und Frankreich, vorzüglich von Quinault.

Im allgemeinen mag zuvor über den Namen »Oper« bemerkt werden, daß zu Lully's Zeit immer noch auf dem Titelblatte dieser Ausdruck nicht gebraucht wurde; immer hieß es noch »eine in Musik gesetzte Tragödie.« Allein in der Anzeige der Buchhändler (im gedruckten Avis) und in den Vorreden der Componisten Lully und Colasse liest man l'Opéra und les Opéra, im letzten Falle ohne s, ohne das Zeichen der Mehrzahl, zum Beweise, daß das Wort als ein aus Italien angenommenes behandelt wurde. In Italien ist es im Munde des Volks entstanden; die Titelblätter brachten es auch noch nicht. Nach und nach erst ging es allgemein in die Schrift über und wurde völlig herrschend.

Wie es früher mit den Operntexten stand, haben wir gesehen. Wir wissen, daß diese Glanzspiele lange genug

nur zu Hoffeierlichkeiten, oft zu Hochzeiten und andern Ergötzungen dienten, die einen fröhlichen Ausgang der Oper schlechthin nothwendig machten. Diesen haben sie auch gleich vom Anfange an gehabt, so daß es nur für eine seltsame Behauptung gelten kann, wenn vom kaiserlichen Hofdichter Silvio Stampiglia noch immer erzählt wird, er sei der Erste gewesen, welcher der Operntragödie, seinem Kaiser zu Liebe, einen fröhlichen Ausgang gegeben habe. Allein diese Festlichkeiten, an denen Höfe der Fürsten und Republiken vor Allem ihren Reichthum zeigen wollten, hatten ein verkehrtes Wesen der Oper oft bis ins Abgeschmackte getrieben. Glänzende Dekorationen und ungeheueres Maschinenwerk waren das Vornehmste, worauf geachtet wurde; den zweiten Rang nahmen die Tänze ein, worin ungemessene Kleiderpracht herrschte; die Dichter mußten sich den bunten Einfällen der Maschinisten unterwerfen; Niemand hatte Sinn für den Sinn der Fabel; nur die Componisten, die letzten unter Allen, richteten sich streng nach den Worten und erlaubten sich nicht, sie zu radebrechen. Das Bunteste aus der Welt der Mythologie und der Feerei wurde zusammen gerührt, um eine Oper zu schaffen, die mehr Augen- als Ohren-Lust war, in welcher also das Charakteristische vollends Nebensache bleiben mußte. Immer neue Schaulust wollte man, Vergnügen ohne Denken und Empfinden, es wäre denn sinnliches.

So natürlich dieß solchen Erheiterungsspielen immerhin ist und so sehr das äußerlich Reizende des Spiels eine Grundwesenheit der Oper im Gefühle aller Menschen und aller

Zeit bleiben muß, so sehr kann dieß doch auch bald genug übertrieben werden, denn die Einbildungskraft nähret sich am liebsten von Uebertreibungen. Und so wurde denn auch übertrieben.

Damit man dieß desto besser könnte, entfernte man die Oper in den Hauptsachen vom Menschlichen und ließ Götter auftreten, stellte Himmel und Hölle oder Zauberhaine übermenschlicher Wesen vor. Dabei wurde alte und neuere Fabel, Geschichtliches und Allegorisches bunt zusammengemischt, daß mehr ein Wirrwarr als ein leidlich verbundenes Stück zusammengebracht wurde. Man ließ Persepolis mit Pulverminen in die Luft sprengen und Alcibiades fuhr in einer neumodischen Kutsche. An Unanständigkeiten fehlte es auch nicht. Die Sprache der Helden und Halbgötter war niedrig, wie vielmehr der Menschen!

Drückten die Dichter selbst wenig wahre Empfindung aus, so war es kein Wunder, wenn die Musik auf Spielereien verfiel und z. B. den Ton der Thiere nachahmte, und wenn sich die Sänger erlaubten, in glänzenden Verzierungen Aufsehen zu erregen, da ihnen nicht viel mehr übrig gelassen wurde.

Philipp von Quinault wird nun von Vielen als ein bedeutender Verbesserer des musikalischen Drama, was die Dichtung betrifft, angesehen; es wird auch wohl Niemand leugnen, daß seine für Lully geschriebenen Opernbücher allerdings ungleich besser sind, als die meisten Zusammensetzungen der damaligen Italiener, unter denen sich jedoch glückliche Ausnahmen vorfinden z. B. Andrea

Salvadori. Prospero Bonarelli. Girolamo Preti (Trionfo d'amore): beſſer, als der Text der läppiſchen Pomona von Perrin, ſo großen Beifall ſie auch fand, dem bekanntlich in keiner Zeit, oft von den poſſierlichſten Nebendingen, ja von Erliſtung abhangend, zu trauen iſt.

Wir haben aber Urſache, uns ſelbſt zu überzeugen, ob Arteaga's Lob zu Gunſten des allerdings von Boileau's Satyre zu ſcharf gegeiſelten Quinault zu weit geht oder nicht. Arteaga ſchreibt von ihm: »Es iſt gewiß, daß er dem poetiſchen Ungeheuer, welches man Oper nennt, eine Regelmäßigkeit und Form gab, deren ſie niemand fähig geglaubt hätte. Die Mythologie und Feengeſchichte, die ſowol auf dem italieniſchen als franzöſiſchen Theater eine beſtändige Quelle des Unſinns iſt, erhielt unter ſeinen Händen Leben, Stärke und Ordnung.« Der Gegenſtand der Opern war alſo derſelbe geblieben.

Um Quinault's Erfindungen ſelbſtſtändig zu beurtheilen, geben wir eine ſeiner Opern durch. Es ſei die vielgerühmte Alceste.

Dieſe Oper hebt, wie alle ſeine Opern, alſo auch nach Italiens Gewohnheit, mit einem Prolog an, in welchem die Nymphe der Seine mit dem Ruhme recitirt und duettirt; ein Chor der Najaden und der Landgottheiten folgt, welcher der Nymphe der Thuillerien, den Flußgöttern, der Nymphe der Marne und etlichen Chören Aller Raum läßt. Der Inhalt iſt in der Regel ein Preis Ludwigs XIV. und ohne Zuſammenhang mit dem Stücke, deſſen erſter Akt mit einem Chor der Theſſalier beginnt, indem ein Schiff am Meeres-

ufer mit Alceſten, der Braut Admets, ankommt: »Lebe froh, glückliches Paar!« Lychas wundert ſich über das Schweigen und Erſchrecken des Alkides, welcher geſteht, daß er die ſchöne Griechin liebt und will ſich entfernen (der Dialog klingt nicht übel im Franzöſiſchen). Beide duettiren: Die Liebe ſchafft viele Leiden, aber die größten ſind die Qualen der Eiferſucht.

Dann ſetzt Straton den Lychas zur Rede, daß er ſeine geliebte Cephiſe verfolgt; Lychas meint, jeder liebt nach ſeiner Art; wer ſeufzen will, der ſeufze, ich aber treibe es ſpaßhaft und lache darüber. Straton geſteht, ein Nebenbuhler ſei ſtets beſchwerlich. Lychas bleibt ein echter Franzos und ſcherzt artig fort, jenen verſichernd, daß ſie auch ihm Zärtlichkeit verſprochen habe.

Da kommt Cephiſe, Straton ſetzt ſie zur Rede; ſie ſcherzt über ſeine Verſtimmung, die in der Liebe nichts gut macht und nimmt Alles möglichſt leichtſinnig: »Iſt es denn zu verwundern, einmal ein Mädchen zu ſehen, die einen Anderen haben will?« 2 Jahre treu zu bleiben, hält ſie für lange; es ſei nicht ihre Schuld, daß ihr jetzt Lychas beſſer gefällt; ſie ſchlägt ihm vor, er ſoll es nur auch verſuchen. —

Licomede gibt Befehl zum Beginne des Feſtes, dem Himmel dankend, daß er wieder zufrieden und getröſtet iſt wegen der Liebe zu Alceſten. Cephiſe warnt ihn, der ſcheinbaren Gleichgiltigkeit nicht zu trauen. Er verläßt ſich dagegen auf ſeine Hoffnungsloſigkeit.

Pheres, Admet und Alceſte treten auf mit Ge-

folge, die Neuvermählten ſingen kurz und zärtlich. Auf dem Meere erſcheinen Nymphen und Tritonen, die Matroſen tanzen und ſingen, auch Cephiſe mit einer Nymphe; auf dem Schiffe ſoll ein Feſt gehalten werden, aber die Brücke ſinkt und bringt Vielen Untergang.

Thetis ſteigt aus den Wogen und ſingt: Unglückliches Paar, fürchte meinen Zorn! der Augenblick deines Todes naht, um meines Bruders willen (des Licomed). Sie empört Winde und Wogen. Aeolus kommt mit Zephyren und Aquilonen, die er bald beruhigt auf Befehl Jupiters.

Im zweiten Akt ſtellt das Theater die Hauptſtadt der Inſel Scyros vor. Cephiſe und Straton erwarten Alceſten vergebens; ſie ſchmeichelt ſich bei ihm wieder ein und erklärt das Frühere für Scherz, deſſen Zwiſchenſpiele ſie in der Liebe nöthig findet; nur heirathen will ſie jetzt noch nicht, ſchwören will ſie ihm aber, wenn er es verlangt; ſie will ruhigere Zeiten abwarten, denn es werde jetzt ein Krieg der Entführung der Alceſte wegen losbrechen.

Gleich darauf tritt Licomed, Alceſte und Straton auf; der Erſte will ſich rächen wegen ſeiner verſtoßenen Liebe. Sie bekennt ihm, daß ſie den Admet von Jugend auf geliebt und daß es keine Beleidigung ſei, etwas nicht zu geben, was ſchon verloren iſt. Straton kündigt das Nahen des Feindes an. Admet und Alkides ſtürmen gegen die Verräther. Licomed verſpricht, ſeine Feinde beſtens zu empfangen und ſchlägt Admets angebotene Verzeihung aus.

Der Sturm hebt an, nur nicht in der Muſik. Zum Glück wird der Sieg bald errungen; Straton ergibt ſich

dem Lychas. Der Greis Pheres, Admets Vater, kommt nach vollbrachter Sache und beklagt die Langsamkeit des Alters. Alcides rettet Alceſten und will nun ſchleunig abziehn. Die Prinzeſſin ſucht ihn zurückzuhalten; er bekennt ihr ſeine Schwäche und die Gefahr ihrer Nähe.

Pheres und Eephiſe nahen und beeilen ſich den Admet aufzuſuchen. Sie ſtoßen zunächſt auf einen Sterbenden. Admet iſt zum Tode verwundet und nimmt von der Geliebten Abſchied, noch im Scheiden beglückt durch das Bewußtſein ihrer Liebe. Sie klagt und weint. Da erſcheint Apoll, Admets gewiſſen Tod verkündend, wenn nach Jupiters Beſchluß nicht ein Anderer den Tod für den König übernehmen will, wofür ihm die Künſte ein glänzendes Denkmal ſetzen ſollen.

Im dritten Akt haben die Künſte ſchon ein prächtiges Denkmal fertig, was man auf dem Theater erblickt. Aber die Menge flieht, des Ausſpruches wegen, und Alceſte fühlt betrübt, daß man ſich auch vor dem ſchönſten Tode fürchtet. Der alte Pheres, der Vater, meint, ſeine wenigen Jahre, die für ihn viel ſind, könnten ſeinem Sohne nichts helfen; Eephiſe fühlt ſich zu jung für ſolche That. Alle weinen, Keiner rettet.

Plötzlich ſingt der Chor: »O glücklicher Admet! dein Schickſal iſt zu ſchön!« Pheres erfährt, daß die treueſte Freundſchaft den Sohn vom Tode rettete. Admet befiehlt einen glänzenden Leichenzug, beglückt mit Alceſten zu leben. Die Künſte zeigen ihm die Geliebte, die für ihn in den Tod ging. Admet will ohne ſie nicht leben.

Ein großer Leichenzug mit Klageweibern, die mit dem Chore wechselnd etwas langweilig singen. Alkides aber ist von den Trauertönen zurückgehalten worden. Jetzt entdeckt er dem Verlassenen seine Liebe zu Alcesten, die dem König doch einmal entrissen ist, bittet sich Admets Schöne aus und will in den Tartarus, sie zu befreien. Admet willigt ein, noch beglückt, wenn er sie nur am Leben weiß.

Schnell erscheint Diana und bietet dem Heros im Auftrage Jupiters Beistand an; Merkur solle ihm sogleich neue Wege in die Unterwelt öffnen. —

Der vierte Akt stellt die Unterwelt und den Acheron dar. Natürlich ist der traurige Sitz der Entschlafenen hier nicht mehr lautlos; Charon und die Schatten singen, gerade wie die Menschen. Der Fährmann philosophirt über den Vortheil seines Kahnes und ruft die Manen zum Bezahlen herbei, denn da unten ist keine Gnade mehr und muß bezahlt werden, strenger noch als oben.

Der Alkide erscheint und singt: Sortez ombres, faites moy place. Vous passerez une autrefois. Mit dem Alten geräth er in einigen Wortwechsel und zwingt ihn zur Ueberfahrt.

Vor Pluto und Proserpinen angelangt, verspricht ihm der Schattenkönig den gerechten Lohn für seine treue Liebe. Seine Gemahlin will ihn bei sich behalten und wollen ihm alle Schönheiten ihres Reichs zeigen, weil er ein so schöner Schatten ist. Sie veranstalten ihm ein Höllenfest. Zwischen Tänzen, Airs genannt, singt wechselnd der Chor.

Die Worte des ersten Chors gehören zu den vielgerühmten Schönheiten des Gedichts, denen man Erhabenheit und Stärke des Ausdrucks beimißt; sie sind um so nothwendiger, da sie von der 7ten Zeile an in der Composition ganz anders lauten, als sie Arteaga nach dem Textbuche angeführet hat. Es heißt hier:

Tout mortel doit ici paroître.
Que ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre:
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords,
Le repos qu'on désire,
Ne tient son Empire,
Que dans le séjour des morts, le repos.

Mitten in der Feier eilt Alecto zu den Majestäten: »Verlaßt die Spiele; denkt an eure Vertheidigung gegen einen Verwegenen, der das Reich der Todten anzugreifen wagt.« Der König befiehlt ihn gefangen zu nehmen, Alles zu bewaffnen und den Cerberus loszulassen. Da Alecto berichtet, daß er Alles niederhaut und ihm Nichts widersteht, redet ihn Pluto selbst an: »Unverschämter! Du wagst hier meinen Zorn zu reizen? Welche Verwegenheit heißt dich den Frieden dieser Gefilde stören?«

Alkides: »Ich bin dazu geboren, die furchtbarsten Ungeheuer zu bekämpfen.«

Pluto: »Ist es der Gott des Neides, der seine Donner schwingt, der dir gebot, den Krieg bis unter die Schatten

der Unterwelt zu tragen? Macht hat er über Himmel und Erde; will er auch noch über die Hölle regieren?«

Jetzt wird Herkules höflich: »Nein, Pluto, nein! herrsche in Frieden und genieße deines Erbtheils. Nur Alceſten ſuche ich in dieſem furchtbaren Aufenthalte. Vergönne, daß ich ſie zum Lichte wieder führe. Vergieb und gedenke, daß es aus Liebe geſchah.«

Das rührt Proſerpinen: »Ja, ein großes Herz vermag Alles, wenn es ernſtlich liebt, und Alles ſoll ihrer Macht folgen. Die Lieb iſt ſtärker, als der Tod.« Pluto und die ganze Unterwelt ſtimmen damit überein; er giebt ſeine Zuſtimmung und bietet Beiden ſeinen Wagen an, der ſie bis außerhalb der ſchwarzen Ufer, von einem flatternden Gefolge geleitet, bringen ſoll. —

Im fünften Akte ſieht man auf dem Theater einen Triumphbogen. Admet begrüßt den Heros, der Chor ſtimmt ein. Der König will ſeinen Schmerz, ſie für einen andern zu wiſſen, verbergen und keine Trauertöne in die Freudenklänge miſchen; er ſelbſt ruft den Chor zum Jubel auf. Lychas entläßt an dieſem Freudentage den Straton und will, daß von jetzt an nur Ketten der Liebe getragen werden ſollen.

Darauf wird Cephiſe von beiden angeſungen, zu wählen; Einer verſpricht, nicht mehr eiferſüchtig zu ſein, und der Andere ſagt Beſtändigkeit zu. Sie will aber lieber mit Beiden vergnügt leben und keinen wählen, denn die Ehe zerſtört die Zärtlichkeit.

Herkules preiſt ſich anfangs glücklich, findet aber doch bald Alceſten zu kalt, die ihm verſpricht ihr Mögliches zu

thun, bekennt jedoch, daß sie ihre alte Liebe wieder in's Leben zurückgebracht habe. Admet selbst ermahnt sie zum Danke gegen ihren Retter, da er für ihr Leben auch die schwersten Opfer nicht scheue. Dennoch muß Herkules bemerken, daß Beide seufzen, weshalb sie ihn um Vergebung bitten, wollen ihre unglückliche Liebe opfern, wie es in großen Herzen sein muß, wo Pflicht die Liebe überwinde. Herkules wird großmüthig und singt: Nein, das glaubt nicht, daß ein Besieger der Tyrannen selbst Tyrann sei. Ueber den Tod habe ich gesiegt: es bleibt mir nur noch übrig, auch über die Liebe in eigner Brust zu siegen.

Da steigt Apollo mit den Musen hernieder und bezeigt sich sehr anmuthig, die Hirten aufrufend mit den Göttern einzustimmen, daß die Töne bis in den Himmel klingen.

Das geschieht. Man tanzt, man singt, auch noch Einiges dazwischen, z. B. Straton: »Wozu so viel Vernunft in jungen Jahren? wozu, außer der Zeit? Wer die Gefahr scheut, sich zu verbinden, hat keinen Muth. Der Jugend lacht Alles entgegen; also rasch! Es kommt schon, wo man sehr vernünftig ist.«

Cephise sieht die Sache so an: »Die Zeit der Liebe ist, wenn man zu gefallen weiß. Die schönsten Tage dauern nicht lange; man beeile sich; denn auf unseren Feldern wächst keine so vergängliche Blume als die Schönheit. Ein bischen Liebe ist immer nöthig, und nie zu zeitig, sich zu entflammen. Ist uns denn ein Herz gegeben, nichts damit zu

thun? Das iſt die rechte Zeit, wenn man zu gefallen weiß.«

Und nun ſchließt ein einfaches Chörchen $\frac{3}{4}$ mit den Worten: Triomphez, triomphez, genereux Alcide, aymez, aymez en paix hereux Epoux. Der ganze Schlußſatz zählt 9 Takte.

Man ſieht ohne Anſtrengung, daß Quinault an der ganzen beſtehenden Einrichtung der italieniſchen Oper im Weſentlichen des Inhalts, der Wahl des Gegenſtandes und der Oekonomie nichts geändert hatte. Der Prolog, der zuweilen in italieniſchen Opern genauer mit der Fabel des Stückes zuſammenhing, was hier gar nicht der Fall iſt, war geblieben; der Inhalt war wie gewöhnlich aus der griechiſchen Mythenzeit genommen; Himmel und Hölle ſind dabei in Bewegung geſetzt; für die Maſchiniſten war trefflich geſorgt, wie für Tänze. Alles nach Italiens Vorbilde, ſelbſt die Beibehaltung der 5 Akte, die freilich damals nicht ſo lang waren, als jetzt, wo ſie Einige wieder hervorſuchten.

Die gerühmte erhabene Sprache hochgeſtellter Charaktere iſt es keineswegs immer, nur zuweilen und ſelbſt dann mehr in damaligen Tiraden, als in wahrhaft innerer Haltung, ſo daß man den Franzoſen mehr jenen naiv frivolen und zuweilen hochtönenden Esprit, als echte Gefühlsgröße zuſchreiben kann, welche letzte ſich höchſtens einige Male, wie im Vorübergehen, ankündigt.

Und dennoch brachte er ſchon eine beſſere Haltung, einen ſinnanſprechenderen Zuſammenhang in die Opernfabel. Wie

locker und zusammengewürfelt müssen also die gewöhnlichen Operntexte jener Zeit gewesen sein! Nur sage man uns nicht, daß Quinault angefangen habe, das Wunderbare aus der Oper zu entfernen; man müßte denn wunderbar und unsinnig für einerlei halten. Vielmehr war das Wunderbare bis jetzt die eigentliche Basis der Oper, mit Ausnahme der komischen, die es weniger brauchen konnte, mehr an alltägliche Lebensverhältnisse gewiesen.

Oper in Teutſchland.

Hatten auch Opitz und Schütz erwieſen die neubelobte Beluſtigung italieniſcher Höfe bei großen Feierlichkeiten unter allen Ausländern am früheſten nachgebildet und zu einer teutſchen Fürſtenhochzeit verwendet, ſo konnte doch in einer Zeit, wo ſeit 1618 bis 1648 die Greuel des ſo zerrüttenden 30jährigen Krieges wütheten, unmöglich etwas Nahmhaftes dafür geſchehen. Erholte ſich auch das teutſche Reich wunderbar ſchnell von ſo furchtbarem Elende, ſo war nach dem weſtphäliſchen Frieden doch noch wenig für die Stimmung teutſcher Gemüther gewonnen, das ſie, ganz anderer Intereſſen voll, für die Oper geneigt machen konnte.

Als aber unſere Höfe wieder anfingen, an muſikaliſchen Theatervergötzungen ſich zu erholen, waren ihre Augen ſo ſehr auf Italien gerichtet, daß ſie nur von dorther Sänger und Componiſten, auch wohl Spielleute auf Inſtru-

menten anstellten und die Landeskinder ganz unbeachtet ließen. Je größer oder reicher die Fürstenhäuser waren, desto größerem Ruhm setzten sie darein, Italiener zu besitzen und zu bezahlen; ja man wetteiferte nicht allein, das Land der Oper in Pracht der Darstellungen, die immer noch für unerläßlich galt, zu erreichen, sondern es sogar zu überbieten, was auch nicht wenigen gelang, vorzüglich München und Wien, noch vorzüglicher Dresden, das die Italiener deshalb zu beneiden anfingen.

Vor Allen war es Leopold I von Oesterreich, der seit 1657 bis 1705 regierte, dessen Kunstsinnigkeit den Künstlern der befreundeten Halbinsel das Meiste zu Gute kommen ließ; seine Kapelle kostete ihm jährlich etwa 44000 Gulden, für jene Tage eine bedeutende Summe; seine Liebe zur Musik soll so groß gewesen sein, daß er während eines Concertes seiner meist italienischen Musiker zu sterben wünschte. Seine Nachfolger, Joseph I und Carl VI, dessen Kapellmeister der berühmte Caldara war, setzten diese Anhänglichkeit fort. Aus ihrer Hinterlassenschaft an Musikwerken jener Zeit und einer etwas früheren besteht hauptsächlich die ansehnliche Hofbibliothek in Wien.

Die Kaiserstadt war in der That ein Hauptversammlungsort vieler sehr ausgezeichneter Musikkünstler Italiens, von denen wir nur den berühmten Theorbisten und Kais. Hofcomponisteur Francesco Conti nennen, der unter vielen andern seiner dort aufbewahrten Opern eine der ersten italienisch-komischen Opern in Teutschland selbst setzte, den Don Quixote (Don Chisciotte in Sierra Morena. Tragicommedia)

1719, deren Text von dem K. Hofpoeten Pietro Pariati war; ferner den ersten unter den hochberühmten und in seinem Vaterlande hernach bis in den Himmel erhobenen Kastraten Baldasarre Ferri, welcher in Leopolds Kunstanstalt gebildet wurde.

Ließen es Dresden und andere Höfe an Bevorzugung der Italiener auch nicht im Geringsten fehlen, so zeichnete sich doch das südliche Teutschland von jeher immer noch weit mehr durch Anhänglichkeit und Vorliebe für italienische Musik aus, ganz besonders in der Oper, die es einzig nur von den Fremden oder doch mindestens nach Art der Fremden wollte und ehrte.

In Italien selbst begriff man den Vortheil, der ihnen daraus erwuchs, so wohl, daß man eingestand: »Italien ist den Teutschen viel schuldig, weil es italienische Genies durch Unterstützung in den Stand setzte, ihre Talente auszubilden.«

Diese Sucht erstreckte sich bis auf die kleinsten Höfe. Man hielt es für eine Ehrensache, hesperische Sänger und Kapellmeister zu besitzen; fand sich ja ein Teutscher, der offenbare Anlagen zeigte, so mußte er nach Italien wandern und jene einmal beliebte Art sich durchaus aneignen, wenn er einiges Glück mit seinen Werken machen wollte. War auch damals, namentlich in der Oper, Italiens Vorzug vor Teutschland unbestreitbar, so war jene Bevorzugung doch auch zuverlässig das beste Mittel, eine eigentlich teutsche Oper volksthümlicher Entwicklung in der Geburt zu ersticken. Zum Glück für Teutschlands eigenthümliche Musikbildung hielten

ſich damals die allermeiſten unſerer Tonſetzer, andere und tiefere Zwecke verfolgend, von der Oper fern, machten auf Geld und Ehren der Höfe keine Anſprüche und fanden ihren Lohn in treuer Pflichterfüllung eines meiſt kirchlichen Berufes.

Ein anderer Glücksumſtand war es, daß auch in Teutſchland, gereizt von den Höfen, mehrere durch Handel vermögend gewordene Städte anfingen, ſolche Vergnügungen ſich gleichfalls, ſo gut es gehen wollte, zu bereiten. Hamburg, Braunſchweig, Breslau, Leipzig, Weißenfels, Nürnberg, Augsburg, Halle, Koburg, Altenburg, Eiſenberg, Wolfenbüttel u. ſ. w. erbaueten ſich Theater, wo man Opern hören und ſehen wollte. Die Höfe ließen es wenigſtens um des Volkes willen geſchehen, daß mitunter zwiſchen den Akten italieniſcher Opern teutſche Zwiſchenſpiele mit Muſik aufgeführt wurden. Und ſo fing denn auch die Luſt für Operncompoſitionen an in Teutſchland um ſich zu greifen, ſo wenig auch von den Fürſten ſelbſt für Bildung und Erhebung der teutſchen Tonkunſt, ja teutſcher Kunſt überhaupt damals gethan wurde.

Was die äußeren Vortheile hier nicht bewirken konnten, wirkte Liebe zur Sache, die gewiß noch weit eher und in die Augen fallender durchgegriffen haben würde, wenn dem Teutſchen nicht von je eine zu geneigte Achtung vor jedem Verdienſte des Auslandes unter irgend einem Volke beigewohnt hätte, die ihm nicht blos eine Vergrößerung jedes ausländiſchen Verdienſtes, ſondern leider auch eine Art Heißhunger nach unterwürfiger Nachahmungsſuchtelei beibrachte, woraus mancher Fehler hervorgegangen iſt, der die

Teutſchen noch bis jetzt nicht ohne Verſchuldung drückt, ſobald es wahr iſt, daß zu weit getriebene Gutmüthigkeit, Nachgiebigkeit und bevorzugte Fremdenliebe ſehr zweideutige Tugenden ſind.

Und wäre es die Gerechtigkeit ganz und gar, ohne Fehl und Schwäche der Uebertreibung, die Teutſchland hierbei in ſich trüge: ſo wäre es doch immer noch rathſam und erſprießlich, der gern vergeſſenen Warnung eingedenk zu ſein: »Sei nicht allzugerecht. Sie denken nicht edel genug, zu ſehen, wie ſchön dein Fehler iſt!«

Freilich war in jener Zeit, wenn auch nicht gründlich wiſſenſchaftliche Bildung, doch jene Friſche des Gefühls, die zu Dichtungswerken nothwendig iſt, noch mehr eine ſichere Geſchmacksrichtung verloren gegangen. Nur Wenige gab es, die über dem Starren der Zeit ſtanden.

Unter dieſe Ehrenmänner muß vor Allen der Nachfolger Opitzens, Andreas Gryphius gerechnet werden, der in ſeiner Jugend nicht blos geſchichtlich beachtenswerthe Trauerſpiele und in ſeinem männlichen Alter mancherlei durch ſpaßlichen Ernſt anziehende, wenn gleich nur wie zu eigener Erholung hingeworfene Luſtſpiele, ſondern auch Geſangſpiele, noch nicht Opern genannt, dichtete. Eins derſelben iſt beſonders merkwürdig und eigen, das Doppelſpiel: »Das verliebte Geſpenſte,« Geſangſpiel, und »Die geliebte Dornroſe,« Scherzſpiel, die beide vereint zum erſten Male 1660 zu Glogau aufgeführt wurden. Ein Akt des Singſpiels, das Perſonen aus gebildeten Ständen auftreten läßt, wechſelt ſtets mit einem Akt des Luſtſpiels, worin ſich

Bauern in ihrer Mundart heiter aussprechen. Zum Schlusse vereinigen sich beide neben einander laufende Spiele in einem Chore. Der Einfall ist so hübsch, daß er wohl wieder versucht werden könnte.

Nur ist es übertrieben, wenn man meint, der Singspieldichtungen seien außerordentlich viele entstanden. Der Beleg, daß C. Ch. Dedekind 1670: Neue Schauspiele, bekwemet zur Musik — und 1676: Heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit, in Musik-bekwemen Schauspielen angewendet — herausgab, ist keiner; von Oper ist hier gar nicht die Rede, was schon der zweite Titel beweist und ausdrücklich die Ueberschrift des 5ten Stückes der ersten Sammlung: »Theatralisch-poetischer Anhang zur neuen Kirchenmusik gewisser Sonn- und Festtage eingerichtet.« —

Nun mußte noch der schwülstige Geschmack Lohensteins, vermischt mit dem Zotenhaften des Hoffmannswaldau seine Polhöhe erreichen, und was ungleich schlimmer für uns war, jene niedrige Nachäfferei und demüthigende Nachsprecherei des Franzosenthums, woran leider unsere Höfe nicht geringe Schuld hatten. Wie wäre da etwas Gutes zu hoffen gewesen, in einer Zeit, wo Teutschlands Künste von Ausländern bespöttelt und von vielen seiner Fürsten selbst verachtet wurden, wenn nicht der Kern unseres Eigenthums, das innere Gemüth, das volksthümliche Hangen an echt liebevoller Bewahrung treu schlichter Lebensbande das Beste gerettet hätte!

Trotz des kläglichen Druckes einer erbärmlichen Ausländerei, von welcher sich der Teutsche so schwer erlöst, so bitterer Fluch ihn auch von dieser Circe bereits getroffen hat, ließ sich doch die Menge jene nicht genug erkannte Retterin, die allen Menschen tief eingesenkte Lust zu angemessener Erholung nicht nehmen. Darunter gehörten auch, wie stets und überall, drama-ähnliche Spiele, zum wenigsten mit Gesang und Klang untermengt.

So liederlich und nichtsnutzig viele der damals herumschweifenden Schauspieler- und Sänger-Banden auch sein mochten, so sehr sie deshalb von der Geistlichkeit für eingefleischte Heiden angesehen und vom Volke verachtet wurden: hören und sehen wollte man sie doch, am liebsten, wenn sie echt teutsche Possen gaben, und wenn sogar das ganze Stück nach einer einzigen Melodie, z. B. im Rolandstone, bänkelsängerartig die Bude erfüllt hätte.

Eine solche, jedoch unter strenger Zucht durch ihren Director Mag. Johann Veltheim gehaltene Bande so genannt kurfürstlich sächsischer Hofkomödianten war es, die in Hamburg Lust zum Neubau eines Theaters anregte. Allerdings kam noch dazu, daß man gar viel von den prächtigen Opern an den Höfen gehört und gelesen hatte. Man verlangte gleichfalls nach solcher Speise.

Da wurde denn Hamburg eine der ersten unter den genannten Städten, die ein eigenes Operntheater errichtete und zwar das damals vorzüglichste unter den städtischen, das

die allermeisten Opern von teutschen Componisten gab und so der Mittelpunkt des vaterländischen Opernwesens wurde.

Der erste Anreger und Unternehmer war Herr Gerhard Schott, nachmaliger Rathsherr in Hamburg, welcher sich mit dem Licenziaten Lütjens und dem Organisten an der dortigen Catharinenkirche Reinicke, vielleicht noch mit Mehreren dazu vereinigte. Sie bestritten den Bau auf dem Gänsemarkt meist aus eigenen Mitteln und hatten 1678 ein sehr belobtes Spielhaus fertig, das prächtig und zweckmäßig gepriesen wurde.

Bei diesem Unternehmen war nicht wenig auf glänzende Ausstattung der Darstellungen gesehen worden; man hatte seinen eigenen Theatermaler Hrn. Kamphusen und seinen Ballettmeister Mr. de la Feuillade; an Maschinenwerken ließ man es auch nicht fehlen, denn man rechnete auf Schau- und Augenlust hier so viel, als anderwärts.

Aber ein großer Theil der Geistlichkeit nahm Aergerniß daran und donnerte von der Kanzel herab gegen die babylonischen Greuel. Unterdessen wurden noch 1678 vier neue Opern aufgeführt. In Mattheson's musikalischen Patrioten S. 177 und ff. ist uns das ganze Verzeichniß der hier gegebenen Opern mitgetheilt worden, und die Großherz. Weimarsche Bibliothek bewahrt 7 Quartbände dieser in verschiedenem Format ohne Musik gedruckten Singspiele auf, welche vom Prof. Michael Richey in Greifswalde und dann in Hamburg gesammelt worden sind, woraus Herr Dr. Alphons Peucer in der allgemeinen Theater-Revue, herausgegeben von Aug. Lewald (Tübingen bei Cotta)

1836 Einiges mitgetheilt hat, was wir noch mit mehr Beispielen bereichert wünschten.

Gleich bei der Eröffnung dieses Theaters sahe man deutlich, daß die Herren Unternehmer kluge Rücksicht auf die geistlichen Opernfeinde genommen hatten; sie wollten ihre Herzen gewinnen durch einen alt biblischen Steff, den sie außerdem gewiß nicht gewählt haben würden. Aus diesem Grunde mußten hier »Adam und Eva« sich gefallen lassen, das erste Opernbuch mit ihrem Sündenfalle zu füllen. Der Titel hieß: »Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch.« In einem Singspiel vorgestellet. Die Dichtung ist von dem Kaiserl. gekrönten Poeten Richter und die Musik vom Kapellmeister Theil.

Die Einrichtung dieses Singspiels war ganz die damals im Auslande gewöhnliche. Der Prolog fehlte nicht; die 4 Elemente, aus dem Chaos sich erhebend, sangen den Leuten etwas vor und machten zuletzt den Hamburgern ihr Compliment. Hernach schuf Jehova, in einer lichten Machina erscheinend, den Menschen; der Salvator erscheint gleichfalls besonders hell leuchtend; Iustitia, Misericordia, Lucifer Belial, die Schlange, Teufels- und Engels-Chöre thun das Ihre im Himmel und auf Erden und im Abgrunde des Verderbens. Die angenommenen 5 Akte waren treulich beibehalten worden. Man richtete sich also in der äußern Form genau nach dem Hergebrachten, wovon die zweite Oper noch lauteres Zeugniß gibt; sie hieß: »Orontes, der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia.« Der Componist, Theil, nannte sich, der Textverfasser wollte im

Finstern bleiben. Man munkelte jedoch, daß hierin Elmenhorst, damals Prediger, man denke! zu St. Katharina, seine Hand nicht nur in dieser, sondern auch in der folgenden Doppeloper im Spiele gehabt habe.

Das machte Lärm, um so mehr, da der Inhalt so sehr im Gemisch und Gemasch Italiens sich erwies, daß weder die Menge der Götter, noch der stotternde Hofnarr mangelte. Allegorische Personen kamen in andern Stücken nach dem Vorbilde der Fremden genug vor und an Tänzen war nichts gespart, so daß selbst die alten Teutschen in ihren Bärenfellen tanzen mußten. Auch die folgende Doppeloper: »Der glückselig steigende Sejanus« und »der unglücklich fallende« war nach dem Italienischen des Nic. Minati in teutsche Reime gebracht und vom Kapellmeister Strunck, der 9 Opern hier zur Aufführung brachte, componirt worden.

1679 ließ sich Joh. Wolfgang Franck in vier neuen Opern hören; unter denen zwei alttestamentliche Texte waren: »Michal und David« und »die Maccabäische Mutter,« die sich durch großen Pomp hervorthat und im Prolog die Kirche im hellen Schimmer prangend, das Haupt von 12 Sternen umglänzt und den Mond unter den Füßen, sehen ließ. Der siebenköpfige und zehngehörnte Drache wollte sie verschlingen, aber Michael, vom Himmel kommend, stieß das Thier in sein »verfluchtes Loch.«

Die erste der dortigen komischen Opern war »Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht.« Dieses nicht witzlose Stück hat nur 3 Akte. † Es war ja ein komisches. 1680

† Musik von Joh. Wolfg. Franck Hbg 1679

werden von Mattheſon 6, von der Textſammlung 7 neue Muſikſpiele angegeben, 2 von Frank, die übrigen von Strunck componirt.

Unter den Texten kommen 2 aus dem Franzöſiſchen überſetzte vor. »Sein Selbſtgefangener oder Jodelet« iſt aus dem Franzöſiſchen, nach Mattheſon von einem Herrn Matſen, nach der Textſammlung von Heinr. Hintze überſetzt (nicht gedichtet). Der Komponiſt iſt beſtimmt der Kapellmeiſter Franck. Dagegen iſt Alceste nicht von ihm, ſondern von Strunck componirt, was zugleich beweiſt, daß Herrn Peucers Vermuthung, als habe der Textſammler auch das Verzeichniß der Opern im muſikaliſchen Patrioten geliefert, irrig iſt, oder der Verfaſſer hätte ſich ſelbſt widerſprochen. Da endlich Mattheſon S. 195 des muſikaliſchen Patrioten ſelbſt ſchreibt: »Dieſes Regiſter, ſo wie es iſt, habe aus meinen alten Scripturen ſelbſt geſammelt, und hernach mit eines guten Freundes Anmerkungen verglichen; da wir denn in vielen Stücken einig, in einigen aber verſchiedener Meinung geweſen ſind«: ſo ergibt ſich das Irrige jener Meinung von ſelbſt, ſo wie daß Hr. Peucer Mattheſons Buch bei ſeiner Bearbeitung dieſer Sache nicht benutzen konnte.

Wenn ferner Hr. Peucer von dieſer Oper ſagt, daß ſie nach einem franzöſiſchen Originale bearbeitet zu ſein ſcheine, ſo können wir dieß mit Gewißheit behaupten, obgleich auch Mattheſon nichts darüber beibringt. Mit allem Fleiße habe ich unter den Lullyſchen Opern Quinault's Alceste ausführlich beſchrieben. Das teutſche Stück iſt daſ-

ſelbe; die Ehrendame der Alceſte hieß hier wie dort Cephiſa und hat denſelben Charakter, wie dort u. ſ. w. Uebrigens gehörte dieſe Oper unter die den Frommen vorzüglich anſtößigen.

Und es erhob ſich ein gewaltiger Streit zwiſchen den Tugendſamen und den Gottloſen. Die erſten waren auf die Singſpiele ſehr übel zu ſprechen. Es half Alles nichts, daß man das Jahr 1681 mit einem ſehr chriſtlichen Buche einweihete: »Die Geburt Chriſti,« nicht von Franck, ſondern von Theil componirt. Im bunteſten Spiel wird geſchildert, wie alle Heidengötter der Gewalt dieſes Kindes weichen müſſen. Apollo fährt zuerſt in einer Feuerwolke aus ſeinem Orakelſitze gen Himmel, worauf die Pythia aus dem Tempel ſtürzt und praſſelnd die Pforten hinter ſich zuſchlägt in Verzweiflung. Zum Beſchluß gibt es in Bethlehem viele Bälle.

Der Dr. und Paſtor an der Jacobskirche zu Hamburg, Anton Reiſer ſchrieb 1681 ſeine Theatromania oder die Werke der Finſterniß, in den öffentlichen Schauſpielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidniſchen Scribenten verdammt. 1682 gegen den Mag. Chriſtoph Rauch: Der gewiſſenloſe Advokat mit ſeiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt. Der Cantor Fuhrmann in Hamburg brach los mit ſeinem Werklein: Die an der Kirche Gottes gebauete Satanskapelle. Dagegen vertheidigte ſich und ſeine Sache der Theaterunternehmer Schott in ſeinen »4 Bedenken von Opern;« der Prediger Heinr. Elmenhorſt, welcher ganz gewiß den Text zur: Charitine, nicht ſonderlich, zuſammengeſetzt hatte, half redlich in: Dramatologia antiquo-hodierna. d. i. Be-

richt von den Opernspielen u. s. w. Hamburg 1688. Man nahm sogar seine Zuflucht zu den Universitäten Wittenberg und Rostock, ein Gutachten fordernd, was für die Opern ausfiel, doch so, daß die oben beschriebene Alceste, dann Theseus, beide aus dem Französischen, die letzte 1683 von Strunck componirt, und Cara Mustapha oder die grausame Belagerung der kaiserlichen Residenzstadt Wien; im zweiten Theile: der erfreuliche Entsatz Wien's, gedichtet von Dr. Lucas von Bostel, componirt von Franck und 1686 aufgeführt, — als guten Sitten zuwider verworfen wurden. —

Im vorigen Jahre ruheten die Opern, denn die übrigen Unternehmer überließen dem Herrn Schott das Werk allein. Unruhen der Stadt unterbrachen die Opern wieder auf Befehl des Senats bis 1688, von wo an im Durchschnitt 5 neue Singspiele auf jedes Jahr kommen bis 1694.

Am meisten componirten Förtsch und Conradi, ein Teutscher, Kapellm. zu Oettingen, dessen erstes Werk 1691 zur Aufführung kam, die Ariadne, die großes Glück machte, gedichtet von Christian Heinr. Postel, einem sehr fleißigen Buchschreiber von 1688 an. Noch weit mehr setzte Förtsch für die dortige Bühne seit 1684.

Waren die meisten früheren Textverfasser durch das Geschrei der Frommen eingeschüchtert und gehindert worden, so daß Einer versichert, er schreibe als Poet und glaube als ein Christ, der Andere (Bostel), daß er ein christliches Gemüth habe: so hinderte sich Postel selbst durch einen steifen und verkünstelten Styl, der oft ganz pedantisch sich vernehmen ließ.

Unter Andern brachte man auch 2 Opern Lully's zu Gehör: Acis et Galathée in französischer Sprache, dann Achilles und Polixena in schlechter Uebersetzung von Postel. Man hielt die Musik theils für ein Werk Lully's, theils ganz für ein Werk des Hrn. Colasse, Beides gleich irrig. Zuweilen lief auch eine italienische Oper mit, z. B. la Gierusalema liberata, Musik von Pallavicini ꝛc.

Mit einiger Unterbrechung führte der eifrige Schott die Verwaltung des Theaters, das in manchem Jahre bereits mühevoll und gefährlich sich anließ, bis an seinen Tod 1702 glücklich fort. Auf seinen Tod dichtete Hinsch und componirte Bronner das hundertste Stück: »Der Tod des großen Pan.« —

Unter seiner Wittwe und den Anverwandten ging es ziemlich, bis sie es einem Vereine überließen, unter dessen Direction die Oper so sank, daß das Haus 1738 der Neuberschen Schauspielergesellschaft abgetreten werden mußte. 1740 zog die italienische Oper auch hier unter Mingotti ein, welche sich aber nur kümmerlich bis 1753 erhalten konnte.

Wollten wir nun auch Kriegers und Mattheſons Compositionen, welcher letzte auch als Sänger sich versucht hatte, übergehen, selbst den Vielcomponisten Philipp Telemann, der bei großen Kenntnissen schon seit 1700 in Leipzig eingegriffen hatte und dann in Hamburg seine Feder selten ruhen ließ, aber seinen Geschmack durch zu weit getriebene Bewunderung und Nachahmung Lully's verdorben hatte: so dürfen wir doch unsern Reinhard Key-

ſer durchaus nicht ſo wenig berückſichtigen, als es ſelbſt namhafte neuere Männer gethan haben.

Reinhard Keyſer,

bei Leipzig um 1673 geboren, hatte die Leipziger Thomasſchule und Univerſität beſucht und ſchon daſelbſt ſich ſo rühmlich als Tonſetzer gezeigt, daß er als Operncomponiſt einen Ruf nach Braunſchweig erhielt, ſeine beſten Jahre ſeit 1694 in Hamburg zubrachte, überaus thätig ſich erwies und unter Allen das größte Aufſehen machte. Selbſt Mattheſon, der doch 1699 ſeiner „Plejaden“ wegen ſich ſelbſt unter die bedeutenden Operncomponiſten zählte, nicht wenig ruhmbegierig und ſtreitluſtig war, ſogar von Keyſer zuweilen höhniſch behandelt und nur »aus jalousie fein ſpöttiſch« die weiße Cravatte genannt wurde, läßt ihm alle Gerechtigkeit und großes Lob widerfahren, ſchreibt ihm die zärtlichſten und lieblichſten Melodieen zu, worin ihn Keiner übertroffen habe, wunderwürdige Unerſchöpflichkeit in Erfindungen; nennt ihn reich, natürlich, fließend und anziehend, und der Todtennachruf Telemanns rühmt ihn als den größten Geiſt ſeiner Zeit, der den Welſchen manchen Ehrenkranz abgewann und den Geſang zum vollen Schmucke brachte. Dieſer »Setzer von Geburt,« »bei dem nur Luſt iſt, kein ſaurer Schweiß,« »der viel und nie was Schlechtes machte,« dem nur zuweilen Lieb und Wein in den Weg kamen, wie die Luſt, »ſich mehr als ein Cavallier, denn als ein Muſicus aufzuführen«, hatte nicht allein über 116 Singſpiele componirt, unter welchen als die vorzüglichſten „Iphigenia.“ „Hercules“ und „Hebe“

gerühmt werden, sondern auch viele Instrumentalsätze, namentlich für Hoboen, und eine große Anzahl Kirchenstücke, Cantaten und Oratorien, hauptsächlich nachdem er Canonicus minor und Cantor cathedralis mit sehr geringen Einkünften geworden war, höchst wirksam und teutsch in empfundener Weise zu Stande gebracht.

Unter seinen Opern wird zuerst ein Schäferspiel angezeigt, womit die meisten anfingen, „Ismene," welche allerliebst genannt wurde. Ueberhaupt heißt es von ihm, was den Mann hoch ehrt: »Alles, was er setzte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang alles auf das anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frei, reich und leicht ins Gehör, daß man es fast eher lieben als rühmen mußte.« —

Leider lebte unser Keyser in einer Zeit (er starb 1739), in welcher die teutsche Dichtkunst bis zum völlig Unbedeutenden herabgeschwülstelt worden war, was Menantes, Pietsch, Bohse und Richey selbst hinlänglich beweisen würden, wenn dies noch eines Beweises brauchte.

Bartholom. Feind, von dessen Arbeit Keyser seit 1706 nicht wenige Opern componirte, hatte die sonderbare Liebhaberei, in seinen teutschen Texten alle Arien in italienischer Sprache abzufassen, nicht um seine Kenntniß dieser Sprache zu bethätigen, er hätte sonst Arien in mehren Sprachen schreiben können, sondern weil er die noch holprigen teutschen Reime unausstehlich fand, eben so sehr als den Harlekin, den er so gut wie früher Gryphius nicht leiden

mochte. Gottsched war also nicht der erste, der den ehrlichen Harlekin zu Grabe befördern wollte.

Der Zustand der teutschen Dichtkunst trug daher im Ganzen und Besondern für unsern Keyser nicht wenig bei, daß die vaterländische Opernmusik nicht so viel galt und sich nicht so weit verbreitete, als es an und für sich ihr Werth mit sich gebracht haben würde.

Um so mehr verdient es beachtet zu werden, daß Keysers dramatische Musik nicht selten sogar dem übertrieben belobten Lully vorgezogen wurde. Joh. Adolph Hasse nannte ihn noch in seinem Alter den größten Tonsetzer, der bis dahin lebte und setzte ihn sogar dem Aless. Scarlatti an die Seite, das höchste Lob, was Hasse ihm nur zu ertheilen wußte.

Sind also auch Keisers dramatische Werke zu Aufführungen in jetziger Zeit nicht mehr brauchbar, so ist das doch kein Hinderniß, ihn als Hauptförderer echt teutscher Theatermusik nach Verdienst zu ehren. Wessen Werke aus jener Zeit wären denn wohl jetzt noch aufzuführen? würden Scarlatti's und Lully's Opern eine Ausnahme machen? oder würde man jetzt noch Händels Opern auf unsern Theatern gern hören?

Georg Friedrich Händel gehörte gleichfalls zu den Männern, welche die damalige Hamburger teutsche Oper verherrlichten. 1703 kam er daselbst an, spielte im Orchester die zweite Violine und stellte sich, »als ob er nicht fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zu dürrem Scherz sehr geneigt war.« Seine erste Oper in Hamburg, den

8. Januar 1705 aufgeführt, war Almira, gedichtet von Faustking. Gerade zu dieser Oper mußte es sich fügen, daß Keyser einen Epilog dafür componirt hatte, der den ominösen Titel führte: »Der Genius von Europa.« Am 25. Februar desselben Jahres folgte schon Händel's Nero, von demselben Dichter; 1708 erschienen wieder 2 Opern: „Florindo“ und „Daphne“ gedichtet von Hinsch, die der ersten nicht gleich kommen wollten. Im folgenden Jahre fand Händel Gelegenheit mit dem Herrn von Bienitz eine freie Reise nach Italien anzutreten, wo in Venedig 1710 Agrippina und in Florenz Rodrigo sehr beifällig gegeben wurden. Seitdem blieb Händel mit einem behaglichen Wohlgefallen im Fache der Oper der Richtung der Zeit ergeben und in diesem Fache der italienischen Weise huldigend. Nachdem er 1711 an Steffani's Stelle als Kapellmeister nach Hannover gekommen war, fuhr er in italienischer Art fort und machte in London, wohin er reisete, sich mit seinem Rinaldo zum Liebling der Engländer, die von dieser Musikart Italiens bereits ganz bezwungen und für sie eingenommen waren. In Hamburg sind später mehre italienisch componirte Opern von Händel gegeben worden. In England treffen wir ihn wieder. —

War demnach in diesen Hamburgschen Opern, noch immer in der Regel Singspiele genannt, sehr viel Gemischtes; lief Christliches (aber nicht Religiöses, nur Mythologisches und Gemengtes, das blos einen christlichen Titel trug) und Heidnisches, Geschichtliches und Allegorisches, noch so bunt neben einander; mengten die ungelenken Dichter in

ihr Teutſches bald eine Menge franzöſiſcher bald italieniſcher Wörter, Redensarten und ganzer Arien; ging es ſchon in Hamburg, am auffallendſten in den Prologen der Opern, z. B. im Theſeus, der nach ausländiſchem Gewächs zugerichtet worden war, gerade ſo zu, wie bei den Chriſten in Frankreich: ſo hatte das echt Teutſchthümliche ſich doch darin hin und wieder ſchon ſehr glücklich herausgearbeitet, nicht allein in der Muſik, ſondern auch im Gange des Textes.

Wenigſtens ſeit 1686 führeten die Textverfaſſer die alte Sitte eines zwiſchen den Geſängen geſprochenen, nicht im Recitativ geſungen deklamirten Dialogs ein, wodurch die teutſche Oper ſich auffallend von der italieniſchen unterſcheidet; wenn wir auch vor der Hand noch wenig auf den Unterſchied einer charakteriſtiſcheren und tiefer harmoniſchen Muſik der Teutſchen gegen die mehr äußerlichen Zierlichkeiten italieniſcher Haltung ſehen wollen.

Es geht zwar das Gerede, von den Anhängern der Italiener ſo vielfältig wiederholt, daß Viele zum Dogma und auf daſſelbe geſchworen haben, als dürfe in einer großen, ernſten Oper durchaus nichts geſprochen, Alles müſſe geſungen werden vom Anfange bis zum Ende. Nur iſt Jedem, wie ſchon geſagt, begreiflich, daß darum keine Oper groß wird, weil in ihr ohne Unterbrechung muſicirt wird; mehr als darauf wird wohl auf Weſen und Gehalt der Muſik geſehen werden müſſen.

Läßt ſich auch Einiges für fortlaufenden Geſang in ernſten Opern ausfindig machen, z. B. daß dieſer Wechſel den Sängern und ihren Stimmen nachtheilig ſei; daß

man willkührlich aus einer höher gehobenen Gefühlswelt des Phantaſiereichen in die gewöhnlichere der Rede verſetzt werde: ſo ſind dieſe Gründe doch keineswegs ſchlagend; der erſte iſt geradehin unwahr und bei dem andern wird es mehr darauf ankommen, was und wie es geſprochen oder geſungen wird. Iſt das Recitativ ſchlecht und wird es ſchleppend vorgetragen, ſtört es mehr, als es fördert. Iſt die Ausſprache der Sänger nicht recht beſtimmt und deutlich, ſo wird dabei oft genug der ganze Inhalt der Fabel verloren gehen. Iſt hingegen die Zwiſchenrede dem geſchilderten Charakter angemeſſen und wird ſie im rechten Sinne vorgetragen, ſo hat der Sänger Gelegenheit, ſich auch als Redner zu zeigen, wobei er ſicher nichts verliert; das ewige Singen und Klingen wird auf gebührend kurze Zeit unterbrochen, was dem Miſchſpiele, das die Oper immerhin bleibt, nur noch mehr Mannigfaltigkeit und Reiz geben wird. Die Verſtändlichkeit der Fabel, die doch auch etwas werth iſt, gewinnt bei Weitem auf den meiſten Bühnen durch geſprochenen Dialog offenbar. Endlich, wollten wir nur für Operneinrichtung Geſetze von den Italienern annehmen und ohne Weiteres für einzig giltig halten, ſo würden wir auch in der komiſchen Oper keinen geſprochenen Dialog geſtatten dürfen, da die Italiener ſeit der Ausbildung der komiſchen Oper auch in dieſer Alles geſungen vorführen, und müßten unſere Naturen zum Buffogeſange der Italiener zwingen, worin wir ihnen doch nur ſelten nahe kommen würden.

Sollte es nicht geradehin Viele unter den teutſchen Zuhörern geben, denen ein kurzes Einſchaltungsgeſpräch eher

etwas Angenehmes, eine Art von Erholung von dem anhaltenden Singen und Klingen im Orchester und auf der Bühne wäre? Lasse man also dem Italiener sein ununterbrochenes Singen, uns aber die weder unnatürliche noch zum Unschönen und Hinderlichen führende Erlaubniß des Zwischengespräches und es wird beiden Völkern, jedem seiner Eigenthümlichkeit nach, damit am Besten gedient sein.

Wie es in der besprochenen Zeit in Hamburg ging, so ging es auch, an manchen Orten nur in verringertem Maaßstabe, auf den Theatern der übrigen genannten Städte. Manches könnte noch namhaft gemacht werden, was uns den Fleiß der Teutschen im Fache der Opernkomposition vor Augen stellen würde: allein ein anderes Ergebniß würde sich nicht herausstellen, also nichts Vortheilhaftes für einen übersichtlichen Gang unsers Opernwesens, das noch immer unter dem Drucke des Auslandes, ja sogar seiner eignen vaterländischen Dichtkunst zu seufzen Ursache hatte. Viele tüchtige Kräfte der Teutschen konnten es vor dem Glanze Italiens kaum in ihrem Vaterlande zu einer billigen Anerkennung bringen, wenn sie nicht als offenbare Nachahmer der gepriesenen Italiener auftreten wollten. In diesem Falle hatte man sich mit der Arbeit und dem Versuche zu begnügen, was zum Gewinne eigenthümlicher vaterländischer Kunst zum guten Glück nicht zu selten mit Verzichtleistung auf äußerlichen Vortheil kräftig gewagt wurde.

Dennoch blieben die meisten teutschen Opernkomponisten dieser Periode, so gut wie die Höfe selbst, Anhänger und Verehrer des italienischen Opernstyles und zwar aus Ueber-

zeugung, überführt oder bestochen von der überwiegenden Schönheit italienischer Form. In diesem Glauben eiferten nicht Wenige den Italienern lebhaft nach und brachten es oft so weit, daß ihre Leistungen selbst von Italienern anerkannt wurden. Diese Geschmeidigkeit, sich fremde Vorzüge anzueignen, würde uns noch größern Nutzen gebracht haben, wenn sie nur immer der Aneignung Werthes zu ihrem Muster genommen hätte, wie hier.

Diejenigen teutschen Männer, die am meisten italienische Tonformen in sich aufzunehmen, zu verbreiten und selbstthätig darin zu schaffen Geschick und Kraft hatten, waren Graun und Hasse, von denen wir hier nur den letzten beachten, da sich der erste in seinen Opern weit weniger, als in seinen andern Werken auszeichnete.

Joh. Adolph Hasse, glücklich gebildet und von den ersten Komponisten der Zeit, von Keyser und Scarlatti gepflegt, gewann sich schon in seiner Jugend die Liebe der Italiener so sehr, daß sie ihn nur caro Sassone nannten und seine Opern mit Beifall überhäuften. Eine der ersten Sängerinnen jener Zeit, Faustina Bordoni, schön und stolz, hatte ihn kaum auf dem Klaviere spielen gehört, als sie sich entschieden fühlte, diesen und keinen Andern zum Manne zu haben. Ihr vermochte auch der Liebling aller Italienerinnen nicht zu widerstehen. Er liebte die geistreiche Frau mit aller Kraft seines Herzens und fühlte sich zwiefach an Italien gefesselt durch Bande der Dankbarkeit und der Liebe.

Von jetzt an hob sich das Feuer seiner italienisirenden Werke noch höher, wovon sein „Artaserse“ 1730 den ersten Beweis nach seiner Verehelichung lieferte. 1731 als Kapellmeister nach Dresden berufen wirkte er in jeder Hinsicht überaus glänzend, so daß er mit seinen Opern bald darauf selbst Händeln in London, nur nicht zu seinem Vergnügen, überwunden sahe.

Fast alle Opern Metastasio's hatte er in Musik gesetzt und Teutschland, das ihn auch von Friedrich dem Großen geehrt wußte, schätzte ihn so sehr, daß es ihn den teutschen Orpheus seiner Zeit nannte. Glücklicher noch wäre der Glückliche gewesen, wenn seine sonst vortreffliche Gemahlin allein auf der Bühne mit hoher Anerkennung, nicht auch am Hofe ausgezeichnet geglänzt hätte.

Durch Zierlichkeit, melodische Einfachheit und angemessene Darstellung des sangbar Charakteristischen wirkte sein Vorbild viel Gutes und vermöchte es in den angegebenen Punkten sogar noch jetzt. —

Zum Beweise hingegen, wie sehr seine teutschen Mitkünstler zum Theil in der Neigung zum Auslande befangen waren, mag der damalige Streit mehrer Schriftsteller dienen, die alles Ernstes darüber rechteten, ob der italienischen oder der französischen Oper der Vorzug zuzusprechen sei. Bedenkt man, wie hoch alle französische Kunst und Wissenschaft von Friedrich dem Großen selbst bevorzugt wurde, so wird man die sonderbare Grille einiger Theoretiker begreiflich und den Sinn der teutschen Menge um so liebenswürdiger finden, da er nicht allein dem unbestreitbar Besseren immerhin den

Vorzug einräumte, sondern sich auch herausnahm, im Widerspruch gegen die Vornehmsten, am eigenthümlich Teutschen natürlich lebhafteren Antheil zu nehmen, als es bis jetzt in Kunsterzeugnissen geschehen war.

Eine nicht geringe Anregung, die teutsche Sprache von den beliebten französischen Brocken zu säubern und so der Einmischung des Fremden in das Teutsche sich zu widersetzen, hatte der bis zum Uebermaaß besprochene Gottsched gegeben, was mit Dank anzuerkennen ist. —

Mag es den Teutschen nöthig gewesen sein oder nicht, in Dichtkunst und Tonkunst, wenigstens in den geschildert letzten Zeiten, sich der Nachahmung des Auslandes zu überlassen: ein Glück war es, daß diese Zeit zu Ende ging. Von jetzt an hob sich unser Vaterland in beiden Künsten immer selbstständiger, ehrenvoller und höher empor.

Goldene Zeit der italienischen Oper.

Carissimi in Rom und sein groſser Schüler Alessandro Scarlatti in Neapel waren, wie wir gesehen haben, die ruhmwürdigen Begründer einer Tonkunst, die zwar das alt Erhabene und groſsartig Heilige ehrten und das wissenschaftlich Harmonische und Fugirte als Grundlage der Kunst geachtet und achtbar gelten lieſsen, aber einem gröſsern Feuer und einem leidenschaftlichern Ausdrucke zuwendeten und mehr auf weltlichen Reiz und gefällig bezaubernde Schönheit im glänzend Melodischen, gehoben von reicherer, obschon für unsere Tage noch sehr einfacher Instrumentation, hauptsächlichste Rücksicht nahmen.

Je leichter und frischer diese sinnlichere Richtung der Tonkunst unter der Menge, nicht blos Italiens sondern auch des Auslandes, Eingang fand und Jubel erregte, desto freudiger und leidenschaftlicher ergriff natürlich die talentvolle Jugend jener Zeit diese ihr selbst so nahe liegenden und geliebten Wege, so daſs die Fortschritte darauf reiſsend wurden.

Scarlatti's wesentliche Verdienste, die er sich namentlich um Erhebung der Oper erworben hatte, wirkten auf die Menge, die nur so lange dankt, als sie genießt, so überwältigend, daß der ruhmwürdige Vater dieser neu musikalischen, so allgemein vergnüglichen Veränderung, der römische Carissimi bald vergessen und nur von tiefer Beachtenden im dankbaren Andenken gehalten wurde. Wie hätte Scarlatti ein anderes Loos zu hoffen gehabt? An seine genialen Erzeugnisse nach Verlauf vieler Jahre endlich gewöhnt und von dem Alternden nicht viel Neues mehr hoffend, hielt sich das immer noch Wechselbegierige und selbst gewechselte Publikum gar bald an jung Aufsprossendes, das Jenes Mühe und Pflege selbst herangezogen hatte. Und so wurde denn auch Scarlatti's Alter gedrückt und verdüstert durch das jüngere Gewicht und den frischaufstrahlenden Glanz des erst von ihm und seiner genialen Umwandlung auf die Bühne Gerufenen und dort heimisch Veredelten.

Dem 30 Jahre jüngern, im Conservatorium zu Neapel gebildeten, welterfahrnen, schönen, einnehmenden, talent- und kenntnißvollen, ruhmbegierig thätigen Francesco Durante war es gelungen, am Hofe sich beliebt und geliebt zu machen. Wie hätte nicht alles Volk sich auf die Seite des Bevorzugten schlagen und über den neuen Abgott den Greis Scarlatti vergessen oder doch in die kalte Zone trockener Verehrung setzen sollen? Hätte Durante bei seiner Weltgeübtheit, seinen Kenntnissen und seiner klugen, dabei innerlich verständigen Anbequemungsfähigkeit an das, was die Menge liebte, ohne es vom Gehalt zu entblößen,

noch den Reichthum dramatiſcher Erfindſamkeit, jene glatte Friſche und Fülle melodiſch vielſeitiger Phantaſie beſeſſen, nur zur Hälfte als Scarlatti, ſo würden wir an dem letztgenannten, anerkannt herrlichen Manne ein Beiſpiel von Weltundank der Menge vor Augen haben, das in ſeiner übereilenden Befangenheit der Zeitgenoſſen den Troſt in der Zukunft ſuchen und finden lehren würde, denn die Folgezeit hat weder Cariſſimi's noch Scarlatti's hohe Verdienſte um die neuere Muſik, ſo wenig als Durante's volksthümliche Anmuth vergeſſen.

Enthielt ſich auch Durante aller Operncompoſition, vielleicht aus Vorſicht und Selbſterkenntniß, ſo wurde er dennoch ein außerordentlich eingreifender Förderer geiſtreich verweltlichter Muſik durch ſeine reicher und ſelbſtſtändiger inſtrumentirten Kirchenwerke, die das Alt-Großartige vollends verdrängen und das Gefällige der Bühne verallgemeinern halfen. Sein ſinnlich reizender Geſang wurde durch verſtärktes Orcheſterſpiel mit Zufügung mehrer Blasinſtrumente farbiger und klangreicher gemacht, was offenbar weit mehr der Oper und den Concerten, als der Kirche frommen konnte.

Verſchmähete er auch das gründlich Gediegene, was bisher gegolten hatte, keineswegs, ſo war doch die Anregung für das Sinnliche in ſeinen Werken ſo vorherrſchend, daß es ein Wunder geweſen wäre, wenn die Vorliebe der Zeit für Wohlgefälliges und Glänzendes ſich nicht der neuen Art Durante's hätte anſchließen und ſelbſt mehre Schüler Scarlatti's auf dieſen Weg hätte führen ſollen. Ein

reicherer und erweitert ſymmetriſcher An- und Ausbau der Arie, den Sängern ſo willkommen als den Hörern, hätte die Neigung für das Geſchmückte ſchon an ſich bedeutend vermehrt, wenn auch Durante's Lehrgabe weit weniger Hinreißendes gehabt hätte, als es nach vielfachen Zeugniſſen der Fall war.

Dieß Alles machte den Zögling Scarlatti's, den Vorſteher der neapolitaniſchen Schule, der ſeinem Lehrer im Amte folgte, zum herrſchenden Vorbilde und erhöhete den Ruhm dieſer Schule ſo ſehr, daß ſie als die erſte und höchſte der ganzen muſikaliſchen Welt daſtand, das Vorbild aller. Wer componiren lernen wollte, ging wo möglich nach Neapel. Und es iſt zum Erſtaunen, welche und wie viele der trefflichſten Meiſter aus dieſer Schule ſchnell hintereinander hervorgingen.

Dabei darf Leonardo Leo, gleichfalls Scarlatti's und des römiſchen Pitoni's Schüler und Kapellmeiſter des neapolitaniſchen Conſervatoriums, nicht übergangen werden, von welchem Reichardt urtheilt, er habe die Periode des großen Styls in die neue Periode des ſchönen herübergetragen; groß als Componiſt alla capella z. B. in ſeinem berühmten Miserere, und als Operncomponiſt z. B. in der „Olimpiada," wo eine Arie und ein Duett ſich beſonders den größten Ruhm erwarben.

Das großartig Alte wurde alſo nicht weggeworfen, nicht verachtet, vielmehr eifrig ſtudirt, ja noch ausgeführt. Nur ſahe ſich Jeder, der in der Gegenwart gelten wollte, genöthigt, der Vorliebe der Menge zum gefällig Anſprechenden

ſich zu fügen, eine Geſchichte, die immerdar ſich wieder erneut. Man konnte es aber auch mit gutem Gewiſſen thun, da die vorherrſchende Neigung des Volks noch durchaus nichts Kunſtwidriges forderte, was ſpäter im unerſättlichen Vorwärtsdrängen auf dem einmal eingeſchlagenen Wege der Sinnenluſt freilich geſchehen mußte, da minder Begabte auf dieſem etwas breiten Pfade gewöhnlich nicht Maaß und Ziel kennen und bald zur Rechten, bald zur Linken, in beiden Fällen zu weit, vom Auffallenden leidenſchaftlich getrieben, ausweichen. —

Opern und Sänger wurden jetzt Italiens Loſungsworte. Wer ſich nicht durch Eins von Beiden auszeichnete, konnte es im Muſikaliſchen wenigſtens, und das war Hauptſache geworden, nur mit wenigen Ausnahmen zu einigem Anſehen bringen. Ungemeſſen war in Italien jetzt das Drängen nach dieſer Doppelehre, die zum Ruhme ſüßer, leicht eingänglicher Melodieen noch den lockenden Klang des Goldes geſellte. Welche Menge Componiſten und Sänger, die meiſten für die Bühne, brachte jetzt Italien hervor! Alle aus der herrſchenden neapolitaniſchen Schule, oder ſich doch nach ihr richtend. Das ganze 18te Jahrhundert war ihres Lobes voll und das Ausland verſtand ihre Verherrlichung vortrefflich.

Teutſchland, Frankreich, England, Rußland, vor Allem die Höfe, hatten auch damals gar nicht unrecht, ſich in ihren Operndeluſtigungen an Italien zu halten, das in jeder Hinſicht, was muſikaliſch angenehme Unterhaltung von der Bühne herab anging, das Glänzendſte und Ergötzlichſte

leiſtete. Durch eine Menge der tüchtigſten Singſchulen quollen Geſangkünſtler, und viele ſehr ausgezeichneter Art, wie Waſſer aus der Quelle hervor.

Der Kaſtrat Piſtocchi hielt eine ſolche Meiſterſchule zu Bologna, Redi zu Florenz, Fedi zu Rom, Porpora zu Neapel, Bernacchi, ein Schüler Piſtocchi's, der in Bologna und an verſchiedenen Orten Italiens der letzten hoch gerühmten, von Andern auch ſchon, allein mit Unrecht getadelten Singſchule vorſtand. Aus dieſer letzten altgerühmten Bildungsanſtalt ſind noch jetzt wackere Ueberbleibſel vorhanden, die der Singkunſt nicht wenig genützt haben.

Wurde auch auf glänzende Coloraturen und Kehlfertigkeit angeſtrengt hingearbeitet, ſo blieb doch ein reiner, ſchöner, voller Ton nothwendige Hauptſache. Porpora's zwei größte Zöglinge waren die Kaſtraten Farinelli und Caffarelli; beide erhob ihr Geſang zu fürſtlichem Anſehn und Reichthum. Solche Vorbilder lockten. Man ließ kaſtriren, zum Erſtaunen. Der Geldregen reizte faſt mehr als der Ruhm. Einer ſuchte den Andern zu überbieten an ſchäumenden Tonſchnellgängen und köſtlichen Trillerketten, wodurch die erſtaunte Hörerſchaar in ungemeſſene Entzückung verſetzt wurde.

Das Leichtfertige geſellete ſich zum Schönen, man wußte kaum wie; die Componiſten halfen ſelbſt mit dazu. Ein Glück, daß der alte gute Grund ſo feſt war; lange genug trotzte er den hundertfältigen Zerſtörungen der Künſtler ſelbſt und der unerſättlichen Volksluſt nach immer Neuem und

Auffallenderem. War es unter den Componisten und Virtuosen auch nicht immer gründlich ernste Durchbildung, die sie im Anmuthigen und Reizenden erhielt, so war es doch ein gewisser natürlicher Takt des Anstandes, der vor allzugroßem Uebermaaß schützte.

Und so zählt denn diese fast hundertjährige Glanzperiode Italiens im Fache der Opern eine sehr bedeutende Anzahl geachteter und achtbarer Männer, von denen hier nur die vorzüglichsten namhaft gemacht werden mögen.

Porpora selbst componirte beifällig genug, war jedoch als Gesanglehrer noch weit ausgezeichneter. Sein Name verherrlichte sich unter Andern auch durch den teutschen bewunderten Bravoursänger Hubert in Berlin, den man nur Porporino zu nennen pflegte. Auch in Dresden hatte sich Porpora 1729 so angesehen gemacht, daß Hasse nicht eher ruhete, als bis er 1731 nach Neapel zurückging, wo er eben seine gerühmte Singschule anlegte. Daß ihn die Italiener den Erzvater der Melodie nannten, darauf muß man nicht so sehr viel geben, denn in keiner Sache sind sie so überschwenglich und so unerschöpflich, als in Schimpf- und Ehrentiteln, das Letzte vorzüglich, wenn von ihren musikalischen Landeskindern die Rede ist, in wie weit sie nämlich der Volksneigung zu huldigen verstehen. Denn auffallen muß es, daß z. B. Francesco Feo aus Durante's Zeit, der im Styl wahrhaft groß, in Erfindung und Kunsttiefe reich, sowol im Kirchlichen als im Weltlichen meisterhaft und nachahmungswürdig, ein Mann, der der Menge auch in mehren Opern, z. B. in seiner Andromeda, ange-

nehmen und zugleich geiſtigen Genuß mit großem Glück zu verſchaffen wußte, doch nur von den wenigen beſſeren Köpfen in Ehren gehalten wurde, nicht von der Menge, der er zu geiſtreich war und darum von ihr in den Hintergrund geſtellt wurde. Geſchahe das ſchon anfangs im glücklichen Laufe der ſchönen Periode, was mußte es ſpäter werden? Von Feo hat uns ſogar Niemand eine Lebensbeſchreibung hinterlaſſen, während viel Geringere im höchſten Grade beachtet wurden.

Das erfuhr namentlich Leonardo da Vinci, der mit offenbarem Talent die offenbarſte Leichtfertigkeit verband und dem Sinne des Volks vortrefflich zu ſchmeicheln wußte. Damit erhob er ſich ſchnell zum ausgeſprochenſten Lieblinge der Menge, die ihn ſchon 1725 in Venedig und dann überall in ſeiner „Ifigenia in Tauride“ mit jubelndem Entzücken hörte und ſeinen frühen Tod 1733 ſogar einer eiferſüchtigen Vergiftung zuſchrieb, die man dem Neide der Neapolitaner gegen das Kind Venedigs, das ſelbſt den Porpora durch die Oper Siroe überwunden hatte, zutrauete. Für Vinci's beſte Oper erklärt man die Didone, die noch am aufmerkſamſten recitirt und inſtrumentirt war.

Höher als dieſer Volksliebling ſtand Giovanni Batiſta Pergoleſe, 1710 in Jeſi geb., harmoniſch tüchtiger und ſelbſtſtändig ſchaffend in verbeſſerter Inſtrumentation, weniger groß in ſeinen hochgerühmten, im Klagenden und Weichen nicht unkräftigen, Gutes leiſtenden Kirchenwerken, als in ſeinen ſpäteren Opern, unter welchen ſich mehrere komiſche, beſonders „la serva padrona“ berühmt

machten. Dennoch fiel auch er mit seiner „Olimpiade“ gegen Duni's vom Verfasser selbst für viel geringfügiger erklärten Oper „Nerone“ in Rom durch, und fand erst nach seinem frühen Tode 1736 verdiente, vielleicht sogar übertreizte Anerkennung!

Der Volkssinn, genußsüchtig im sinnlich Leichten und eingänglich Melodischen, wuchs an Leichtfertigkeit, wie Sänger und Componisten sich einer nicht gerade auf Verdienst, noch weniger auf dauernden Kunstwerth gegründeten Glanz- und Ehrsucht überließen.

Dieß beweist unter Andern auch das Beispiel Nicolo Jomelli's, 1714 geboren, der aus Durante's und Leo's Schule laufen konnte, um nur so zeitig als möglich frei und öffentlich stehend, sich Ruhm zu erwerben. Sein Talent half ihm siegen und seine geringen Kenntnisse nahmen ihm das Errungene bald wieder. Gut, daß er sich vom Unfall nicht überwältigen, sondern zu desto größerer Kraftanstrengung und selbst in die Schule Martini's treiben ließ.

War auch mehr der Neid Piccini's die eigentliche Ursache des Anekdötchens, daß er um der römischen Kapellmeisterstelle willen sich nach Bologna, wohin er einer Operncomposition wegen reiste, begeben habe: so benutzte doch sein Feuereifer nach allseitigem Ruhme selbst die Mißgunst zu größerem Siegen, die er gleich darauf in Rom selbst wieder feierte. Man nannte ihn den Reizenden, pries mit Recht seine Erfindungen, Instrumentation und Direction, die das forte und piano, crescendo und decrescendo so

sehr beachtete, daß man ihn sogar für den Erfinder des Letzten ausgab.

Um diese leuchtende Färbung zum Vortheile seiner zahlreichen und hochgefeierten Opern in's Leben treten zu lassen, war eben sein Feuer und seine Beharrlichkeit nöthig, die nicht allein den Instrumentalisten oft genug sehr hart fiel, sondern selbst den Sängern, die schon damals die Herren über die Componisten zu spielen sich angemaßt hatten. Je mehr seine Schärfe gegen sie erforderlichen Falles bis zur Unerbittlichkeit, ja bis zur Grausamkeit sich steigerte, desto mehr Unwille wuchs heimlich gegen ihn heran. Die erste Gelegenheit sich gegen ihn, den allerdings zu sehr Vergötterten, zu stellen, wurde erfaßt; eine nahmhafte Partei warf sich auf die Seite des 22jährigen Portugiesen, Terradegliás (Terradellas), durch Anlagen, Bildung und Kunsteifer für das Wahre und Wirksame gleich ausgezeichnet, so wenig auch dieser geeignet war, sich der Herrschaft der Sänger unterzuordnen, im Grunde noch weniger als der scharfe Jomelli, weshalb denn auch die meisten Sänger, als die Reibung zum Ausbruch kam, sich wieder auf ihres, ihnen immer noch gefälliger schreibenden Landsmannes Seite wendeten.

Der in Rom lebhaft geführte Kampf beider Parteien wurde besonders dadurch riesenmäßig, daß Jomelli sich selbst in seinen Recitativen und deren B.gleitung, worin er als unübertroffen bewundert wurde, durch den fremden Jüngling gefährdet sah. 1747 mußte Jomelli es erleben, daß sein Gegner ihn mit seiner Carnevalsoper, wahrschein-

lich „Sesostris“, völlig überwandt. 14 Tage darauf pfiff man Jomellis „Armida“ nicht nur aus, sondern ließ noch dazu eine Denkmünze prägen, auf welcher dieser den Sieger im Triumphwagen fortzog, auf der Rückseite mit den aus einem Jomelliſchen Recitative genommenen Worten: io sono capace. Des andern Tages fand man Terabeglias Leib erdolcht in der Tiber, ohne die ſchmähliche Rache auf Jomelli ſelbſt ſchieben zu können. — Lieb mußte es ihm ſein, gerade damals eine ſehr ehrenvolle und einträgliche Anſtellung am Hofe des vielbeſprochenen Herzogs Carl von Würtenberg als Oberkapellmeiſter in Stuttgart zu erhalten. Von 1748 an geſtaltete ſich die dortige Oper durch ihn und ſeinen Einfluß (er erhielt übrigens 10,000 Gulden Jahrgehalt) zu einer der glänzendſten, was damals viel ſagen wollte.

Hier unter den Teutſchen gewann er zu ſeinen früheren unbeſtrittenen Vorzügen noch eine tiefere Harmonie, die ihm bis dahin gemangelt hatte. Seine vielen Opern, die er hier ſchrieb, verbreiteten den Ruhm ſeines Namens ungemein. Als 1768 das dortige Orcheſter aufgelöſt werden mußte, begab ſich Jomelli wieder nach Neapel, wo er Neues ſetzte und ältere Werke umarbeitete. Nur wollte er der Mehrzahl nicht mehr gefallen; ſeine Iffigenia in Aulide mußte vom Theater entfernt werden. So ſehr hatte ſich Italiens Geſchmack bereits verändert. Der Gram darüber nagte an ſeinem Leben; er warf ſich auf Kirchenwerke und ſtarb 1774. Mozart bekennt von ihm: »Der Mann hat ſein Fach, worin er glänzt, ſo daß wir es wohl bleiben laſſen müſſen,

ihn bei dem, der es verſteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er ſich nicht aus dieſem herausmachen und z. B. Kirchenſachen im alten Styl ſchreiben ſollen.«

Nicola Piccini, geb. 1728, gebildet zu Neapel unter Leo und vorzüglich unter Durante, war unterdeſſen der Liebling des immer gern wechſelnden Volkes geworden und hatte mit ſeinem Eifer, ſeinen Kentniſſen und Talenten, auch wohl mit andern Künſtlereigenſchaften nicht blos den Logroscino, der als komiſcher Opernſetzer einen angeſehenen Namen hatte, ſondern auch ſelbſt den begabten Jomelli in der Meinung der Menge überflügelt, wozu er hoffentlich nicht durch eigene kluge Einmiſchungen beigetragen haben mochte, wie einige behaupten. Seine Mitſchüler in Neapel, welche als die Beſten aus der berühmten Anſtalt damaliger Zeit hervorgingen, waren Traetta, Guglielmi und Sacchini, von denen namentlich der letzte eines großen Rufs ſich ſpäter erfreute, ſo daß die Meinung eine Zeit lang zwiſchen ihm und Piccini ſchwankte und daß man dieſem nur den Vorzug in der komiſchen, dem Sacchini, der ſich ſelbſt neben Galuppi in Venedig behauptete und durch viele Reiſen in das Ausland ſeinen Namen verherrlichte, in der ernſten Oper zuſchrieb. Sein ungemeſſener Beifall in London, ſein Reichthum, den ihm ſeine Opern brachten, die Ehre, die man ihm in Paris angedeihen ließ, würden ſeinem eifrigen Nebenbuhler, dem Piccini noch weit größere und vielleicht weniger erfolgreiche Anſtrengungen gekoſtet haben, wenn Sacchini's Pracht- und Frauenliebe jenem nicht

beigestanden und seinen Theilnehmer am Ruhme 1786 in das Grab gebracht hätten.

Sogleich war Piccini bereit, was er schon nach dem Ableben Jomelli's in ungeheuern Superlativen, die Italien von je her zu gebrauchen verstand, gethan hatte, eine glänzende Lobrede seines Rivals, dessen Tod ihm nicht sehr unangenehm fiel, in das Journal de Paris einrücken zu lassen.

Piccini hätte ohne große Verdienste sich gegen solche Männer nicht gehalten, wäre er auch noch klüger gewesen; freilich hatte er insbesondere der komischen Oper durch seine ihr beigefügten Ensemblestücke und Finalen bedeutend genützt. Schon 1761 hatte er in Rom mit seiner »Cecchina oder das gute Mädchen« ein Aufsehen gemacht, das unerhört war; sie galt für die vollendetste unter allen komischen Opern und erhielt sich sehr lange auf allen italienischen und vielen ausländischen Theatern. Aber auch seinen ernsten Opern fehlte der allgemeine Antheil nicht, so daß er seiner zahlreichen Familie eine glänzende Lage in Neapel schaffen und erhalten konnte.

Da wurde er vom Neide der Mad. du Barry und ihrem Anhange gegen Marie Antoinette, die Gemahlin des Dauphin's bald darauf Königin, welche den Ritter Gluck begünstigte, nach Paris gerufen 1774, wo er als Gegner Gluck's aufzutreten genöthigt war, wovon unter Gluck mehr zu sagen ist. Und auch diesen Gegner überlebte der vom Glücke begünstigte und war nach seiner Gewohnheit

sogleich bereit, für die Ehre des Abgeschiedenen alles Mögliche in's Werk zu setzen.

Piccini erhielt sich und sein Ansehn leuchtend, bis ihn die Revolution aus Paris wieder nach Italien trieb, wo ihn der König von Neapel sehr ehrenvoll empfing und ihn gut setzte, bis er, nachdem sein Jonathan und seine Serva onorata vollendet waren, die Gunst des Hofes aus scheinbarer Anhänglichkeit an die Franzosen verlor, so daß seine Oper Ercole ausgepfiffen und der Mann für einen Jakobiner erklärt wurde.

Kurz sein Alter war gedrückt, und seine Lage wurde dürftig, auch als er 1798 wieder in Paris angekommen war, wo er sich mit kleinen Musikunterhaltungen in seinem ärmlichen Zimmer erhalten mußte. Kummer und Sorge machten ihn krank und in Passy, wohin er sich zurückgezogen hatte, starb er endlich, da die Hilfe für ihn zu spät kam, im May 1800. —

Unter die Männer, von denen Piccini uns manches Wissenswerthe aus ihrem Leben hinterlassen hat, gehört auch Ciccio di Majo, welcher Einer der wenigen ist, die erst im späteren Alter sich der Tonkunst zuwendeten und es dennoch zu einer bedeutenden Ehrenstufe brachten. Die Rechtsgelehrsamkeit aufgebend, hatte er erst in seinem 20. Jahre bei Martini Unterricht in der Tonkunst genommen. Sein Vorbild war Jomelli. In Rom machte sein „Demofoonte" außerordentliches Aufsehen, besonders in einigen rührenden Arien und dem Monologe des Timanten; desgleichen sein Montezuma, Ifigenia in Tauride, Alessandro

nell' Indie, weniger in ſeiner letzten Oper „Hippermneſtra“ in Neapel. — Was Heinſe in ſeiner »Hildegard von Hohenthal« über ihn dichtet, iſt freilich überſpannt und nichts weniger, als wiſſenſchaftlich. Heinſe italienert und hat ſeine Begeiſterung vor italieniſchen Bühnen von den Sängern und Sängerinnen ſich in's Blut und in die Phantaſie ſpielen laſſen. Dennoch verdient Majo's oft reizende Geſangsdichtung rühmliche Erwähnung. Er ſtarb in Neapel 1773, nicht ſo begünſtigt wie vordem.

Pascale Anfoſſi, von Sacchini und Piccini unterrichtet, machte ſich von 1769 an in Venedig durch ſeine Oper „Cajo Mario“ berühmt, welcher Ruhm ſich 1787 in Rom am höchſten ſteigerte durch „le Pazzi de Gelosi, worüber die Römer vor Entzücken außer ſich waren. Seine komiſchen Theaterſtücke ſchätzte man am meiſten auch in Teutſchland, wo mehrere überſetzt aufgeführt wurden. Er ſtarb in Rom 1795.

Und ſo könnten noch aus dieſer Glanzzeit Italiens im Fache der Oper eine nicht geringe Anzahl melodienreicher Componiſten genannt werden, wenn es viel nutzen könnte. Denn die Meiſten richteten ſich nach den Anforderungen der Zeit und haben etwas zu ſehr Gemeinſchaftliches, ſobald man nicht bis in das Feinere ſich verſenken kann. Beſonders aber hatte die Ruhm- und Beifallsſucht der Tonſetzer ſich unter die Herrſchaft der anmaßend gewordenen Sänger erniedrigt, die immer mehr glänzen wollten in allerlei Paſſagen und auffallenden Verſchönerungen, was an die Stelle des Gefühls immer mehr die bloße Bewunderung und Be-

tauſchung ſetzen mußte. Das Harmonieſchöne wurde nach und nach vernachläſſigt, worunter ſelbſt die Melodie auch bei berühmten Männern zu leiden anfing. Ein Streben nach Knalleffect wurde herrſchend, was unter Andern Giuſeppe Sarti beweiſt, der gegen 1770 Kapellmeiſter am Conſervatorium della pieta und durch ſeine Opern ohne großes Verdienſt, nicht einmal in der Melodie, geſchweige denn in der oberflächlichen und leeren Harmonie, beliebt und ſelbſt im Auslande geehrt wurde. Sein Te Deum in Petersburg mit obligaten Kanonenſchüſſen gibt hinlängliches Zeugniß. Er ſtarb auf der Rückreiſe 1802 in Berlin. Zwar gab es noch Männer, die den leichtfertigen Geſchmack der Menge, die nur augenblicklichen Außenreiz verlangte, zu befriedigen und ſich dennoch an ein würdig Schönes zu halten wußten: aber ſie wurden immer ſeltener,

Unter dieſe Seltenen gehörten Paiſiello mit ſeinem Antigono, Pirro, mit ausgeführten Finalen am Ende jedes Aktes u. v. a.; Cimaroſa, deſſen „Matrimonio segreto“ noch jetzt in gutem Andenken lebt, ein Meiſterſtück einer komiſchen Oper. Martin's „Cosa rara“ ſei nicht vergeſſen. — Ferd. Paër trug unſeres Mozart's ſtärkere Inſtrumentationsart, wenn auch nicht deſſen Geiſt, in ſeine italieniſchen Opern über. Auch Simon Mayer, der noch in Italien und ſehr wohlthätig wirkt, half dazu. — Zingarelli machte den Uebergang in die Epoche Roſſini's die da nothwendig eintreten mußte, wo das Vergnügen, das gern wechſelnde, der einzige Strebepunkt iſt, wie es in Italien war und blieb.

Verändert äußerliche Einrichtung des Opernweſens und Verbeſſerung der Operntexte in der goldenen Zeit Italiens.

Früher hatte alſo möglichſte Pracht der Dekorationen und der Aufzüge den hauptſächlichſten Reiz der Singſpiele in Italien und nach deſſen Vorbilde im Auslande ausgemacht. Die Maſchiniſten waren die Erſten im Reiche der Oper, die Tänzer folgten und die Poeſie mußte ſich vorzüglich an die Mythe halten, weil dieſe dem Menſchlichen und der naturgetreuen Schilderung deſſelben am weiteſten entfernt ſtand und die größte Buntheit erlaubte. Die Augenluſt herrſchte offenbar vor, um ſo nothwendiger, je weniger noch die rechte Verbindung der Muſik mit der Dichtkunſt gefunden worden war.

Der dazu gehörige Aufwand war wol von Königen und Fürſten zu beſtreiten, allein den Privatunternehmern ſolcher Anſtalten, deren es ſchon nicht wenige gab, mußte er

schwer fallen, ja unmöglich, wenn sie nur einigen Vortheil, den sie doch suchten, davon haben wollten. Jetzt waren nun noch die Kunstsänger und vor Allen die Kastraten zu Herren der Oper geworden. Ihre bewundernswerthen Kehlfertigkeiten gewannen sich Aller Ohren; das Volk aller Art verlangte solchen Gesang, wenn die Oper gefallen sollte. Zur Augenlust gesellte sich die Ohrenlust an künstlichen Schnellgängen und Trillern, die von den Höfen Italiens und des Auslandes außerordentlich bezahlt wurden, was sich natürlich die Kunstsänger zum Nutzen machten.

Diesen übermäßigen Doppelaufwand konnten die Privatbühnen, die nun in den meisten Städten eingerichtet worden waren, nicht mehr erschwingen und mußten auf Hilfe denken. Da aber die Kunst des Gesanges von einer Seite inniger, von der andern sinnlich reizend genug sich erhoben hatte und der Neuheit wegen Hauptverlangen der Hörer geworden war, mußte eher die Pracht der Aufzüge zurückgesetzt und den Höfen überlassen werden, worin die italienischen von den ausländischen, namentlich in Dresden, sich zu ihrem Leidwesen übertroffen sehen mußten.

Das Zeitalter der vorherrschenden Gesangskunst hatte nicht blos viele Männer und Nichtmänner, sondern auch Frauen aufzuweisen, die in dem höchsten Ansehen standen z. B. Vittoria Tesi, Faustina Bordoni, die nachmalige Hasse, Marianna Bulgarini, die den Metastasio in seiner Armuth edel unterstützte ꝛc. Solche, wenn auch von geringerer Geschicklichkeit, mußte man haben, wenn das Werk ziehen sollte. Weit eher ertrug man eine

mittelmäßige Composition und ſchon geſehene Dekorationen, als den Mangel ſolcher Kunſtſänger, deren Stolz mit jedem Jahre wuchs und deren Anmaßung den Tondichtern bereits Vorſchriften zu machen begann, wie und was ſie ihren Kehlen nothwendig zur Liebe thun müßten. So ſtanden denn ſogar die meiſten Tonſetzer unter dem Szepter der Sänger, wie viel mehr die Theaterpächter!

Den letzten, deren Kaſſe ſchon unter den unmäßigen Forderungen der Primadonnen und Kaſtraten ſeufzte, mußte alſo Alles daran liegen, die Oper von dem ungeheuren Glanze der Dekorationen nach Möglichkeit zu befreien und ſie naturgemäßer zu veredlen. Man bat die Dichter um einfachere, mehr geſchichtliche und den menſchlichen Zuſtänden angemeſſene Texte, und dieſe, die ſich auch ſchon ſchmerzlich genug vom Außenglanz in den Hintergrund geſtellt ſahen, gingen mit Freuden ein.

Die Verbeſſerung der Operntexte wurde Lieblingsgegenſtand vielfacher Verhandlungen und Verſuche, unter welchen manche ſich anſtändig hervorthaten und theils ſach- theils geldgemäß mit Leidenſchaft erhoben wurden. Jetzt wurde auf einmal der ganze Olymp, der Tartarus und das angenehme Feenreich der Zauberei kunſtwidrig befunden und mit philoſophiſcher Verachtung entlaſſen. Man pries das menſchliche und die Rührung der Herzen, fand aber doch, daß man mehr komiſche Opern als vordem über die Bretter gehen laſſen müſſe, gleichfalls um des Menſchlichen willen, und in der That gewann die Buffo-Oper faſt mehr als die ernſte, die ſich am meiſten mit Griechen und Römern

zu thun machte, weil man behauptete, daß in ihnen allein wahrhaft große und edle Theatercharaktere sich vorfänden. Die letzte Behauptung war jedoch in ihrer Allgemeinheit ausgesprochen nur ein Einfall der Redner über diese Sache, nicht der Dichter, noch weniger der Musiker oder der Theaternehmer, denen es einerlei war, von welchem Volke die Fabel hergenommen wurde, wenn ihre Darstellung nur nicht zu kostspielige Maschinen und Dekorationen erforderte. Man besinne sich nur auf Apostolo Zeno's „Faramondo," der doch gewiß weder ein Grieche noch ein Römer war. Eben so wenig verstummten die mythologischen Gegenstände ganz, was z. B. „il Narciso" desselben Dichters beweist.

Es kam mit Recht auf bessere Ordnung des Ganzen, auf genauere Charakterzeichnung, und den Theaterunternehmern auf weniger nothwendigen Pomp an, was durch strengere Einheit der Zeit und des Ortes allerdings erreicht werden mußte. Damit war Allen geholfen, denn wer Prunk wollte und schaffen konnte, fand noch immer Gelegenheit genug dazu. Was aber der lieber sinnlich, als gedankenvoll erregten Menge durch verringert szenischen Wirrwarr entzogen wurde, das ersetzten die Kunstläufer der Sänger, daß die Bewunderung der Menschen schon zufrieden sein konnte, wie sie es auch der Neuheit der Sache wegen wirklich war.

Der genannte Apostolo Zeno, dem es nicht an Vorläufern fehlte, drang daher gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts mit seinen geordneteren Operndichtungen allgemein anerkannt durch, zunächst in Venedig, wo sein erstes Stück „gl' inganni felici," eine griechische Geschichte in 3

Akten, 1695 zum ersten Male veröffentlicht wurde. Jedes Jahr folgte ein neues mit immer größerer Anerkennung. Der Sologesang herrscht darin bedeutend vor; selten sieht man in seinen oft gedruckten Poesie drammatiche Duetten, Quartetten, noch seltener Chöre, die vordem gewöhnlich die Akte schlossen.

Waren seine Dichtungen auch manchmal zu breit, seine Sprache für den Gesang oft zu hart und nicht leicht genug, denn er schrieb oft in einer Woche das ganze Operndruch: so hatten doch seine Charaktere Haltung und seine Sprache Kraft und Nachdruck, im Einzelnen Unübertreffliches. Daß ihn Kaiser Carl VI. zu seinem Hofdichter und Geschichtschreiber (und Freund) erhob, welche Aemter er 1729 wieder niederlegte und nach Venedig mit seinem vollen Gehalte unter der Bedingung, dem Kaiser jährlich ein neues Melodram zu liefern, zurückging, that eben so viel zum Glanze seines Namens, als seine theatralischen und gelehrten Arbeiten selbst. In Ehren starb er 1750.

Unterdessen war Italiens Licht aufgegangen, Pietro Metastasio, geb. 1698 zu Assisi, ein Sohn eines gemeinen Soldaten Trapussi, von dem Rechtsgelehrten Gravina als Sohn angenommen und sorglich erzogen. Den Namen des Jünglings übersetzte der Mann in das Griechische, vermachte ihm bei seinem Sterben 1717 sein ganzes Vermögen, das die Poesie des jungen Metastasio bald verzehrte, weshalb sich die Sängerin Marianna Romanina, später Bulgarini seiner liebevoll annahm.

Seine Operndichtungen machten frühzeitig Aufsehen,

denn seine Didone abbandonata, die mit Musik von Sarti 1724 zu Neapel aufgeführt wurde, von welcher Oper gewöhnlich gemeldet wird, daß M. seine dichterische Laufbahn mit ihr eröffnet habe, ist in seinen vielfach gedruckten Werken die siebente. Ich habe die 1733 in Venedig bei Giuseppe Bettinelli herausgekommene Ausgabe in 4. vor mir, deren Titel nicht mehr Poesie drammatiche sondern Opere drammatiche lautet. Der erste Theil enthält seine Opern in folgender Ordnung: Artaserse, Adriano in Siria; Demetrio; Olimpiade; Issipile; Ezio; Didone abbandonata, in welcher sein eigenes Verhältniß zur Bulgarini geschildert sein soll. Es ist merkwürdig, daß das später in so vielen italienischen Opern so tausendfach gebrauchte Wort das erste aller seiner Opern ist: „Addio".

Auch hier herrscht der Sologesang höchst bedeutend, selbst am Ende der Akte vor. Der ganze Artaxerxes hat kein Duett u. s. w., nur zum Schlusse des 3ten und letzten Aktes einen kurzen Chor. Hebt das Ganze einmal mit einem Chore an, so wiederholt er sich oft, wie bei Zeno. Drei Aufzüge sind herrschend und den Schluß bildet in der Regel ein kurzer Chor, doch nicht immer. Die Leichtigkeit, Zierlichkeit, Gesangmäßigkeit seiner rein fließenden Sprache und der immer nur allgemein gehaltene, durchaus der Situation angemessene Ausdruck des Gefühls, von keinen langen Betrachtungen gestört, machten besonders seine Arien den Sängern und Componisten so lieb, daß er in allgemeines Ansehen kam und der Liebling von ganz Italien und des Auslandes wurde. Als Zeno den Wiener Hof verließ,

wurde Metastasio sogleich 1729 zum kaiserlichen Hofdichter mit 4000 Gulden Gehalt ernannt, den er, geehrt und am Hofe Carls und der Maria Theresia beliebt, bis an seinen Tod 1782 behielt.

Durch und durch ein musikalischer Theater- und Hofdichter nach italienischem Bedürfniß, der Musik selbst nicht unkundig, den Bravoursängern namentlich seiner dankbaren Arien wegen beim Abgange so willkommen als den Componisten, nannte das Vaterland den Namen des gepriesenen Abtes mit dem höchsten Stolze und das Ausland that desgleichen um so lieber, je mehr wirkliche Vorzüge sich in seinen Operntexten eingänglich machten.

Zu seinen Vorzügen gehört noch das schnelle Fortschreiten der Handlung, ohne daß die Deutlichkeit leidet, ein gewisser zierlicher Schwung in seiner Sprache bei aller Natürlichkeit, sein geschicktes Vokalisiren namentlich an rhythmischen Einschnitten, die verschieden gemischte Länge seiner Verse, ausdrucksvolle Skansion nach den verschiedenen Leidenschaften, das Edele in Darstellungen schöner Gesinnung, die weibliche Weichheit, das Ergötzliche seiner Szenenfolgen und Dekorationsangaben, in welchen das phantastische Gebiet der Mythen nicht immer ausgeschlossen bleibt, die meist in blos vorübergehende Rührung gespielte Behandlung der Leidenschaften, vorzüglich der Liebe, die weder zu sinnlich noch blos geistig oder platonisch, immer aber zum Vortheile der Schönheit behandelt wurde.

Dafür kann man freilich seinen oft nachgeahmten Darstellungen eine zu weit getriebene Weichlichkeit und schwam-

mige Kastratenhaftigkeit des Jahrhunderts nicht absprechen; nicht selten wird die Liebe zur Liebelei und zu einer nichtssagenden Ausfüllung, die oft sogar bis ins Läppische und Charakterentwürdigende geht, z. B. in Hamilkar, Cäsar, Cyrus ꝛc.

Wenn man ihm die Malerei mit Worten abgesprochen hat, so erstreckt sich diese Behauptung wenigstens nicht bis auf den Gebrauch bildlicher Vergleichungen, die oft widernatürlich lang in Gefühlslagen seiner Personen vorkommen, wohin dergleichen durchaus nicht gehören.

Ist auch der vor Zeiten oft ausgesprochene Einfall, die Oper müsse eine Art Tragödie sein und dieser im Erhabenen gleichen, nichts weiter als ein Einfall, kein Gedanke; muß man also auch im Metastasio die Würde eines Trauerspieldichters gar nicht suchen: so bleibt es doch wahr, daß er in seinen Erfindungen sich so einförmig und in der Schilderung der Sitten der verschiedensten Zeiten und Völker so viel Gleichmäßigkeit und Einerleiheit zeigt, daß man mit Wahrheit sagen kann, was auch schon öfter in neuern Zeiten wiederholt worden ist: Wer einige seiner Operntexte gelesen hat, hat sie alle gelesen. Dazu ist er in der Entwickelung des Knotens oft nicht weniger gewaltsam, als Viele der Getadelten.

Gerade darum, daß er sich in vielen Dingen nicht über seine Zeit erhob, vielmehr artig sich nach ihr richtete und den Schwachheiten derselben, namentlich den verliebten Spielereien höflich nachgab, wurde er mehr noch zum Lieblinge seines Jahrhunderts, als durch die bessere Ordnung, die er nach Zeno's Vorbilde seinen Spielen mittheilte.

So waren es denn hauptsächlich Aeußerlichkeiten, Obrenkitzel in wohlklingenden Worten, wie in den Melodieen der meisten Componisten, die der damaligen Galanterie über allen Inhalt und Gehalt gingen, was der italienischen Welt nicht allein, sondern auch der Fremde den Metastasio fast über alle Dichter erhob. So lange der melodische Wohllaut der neapolitanischen Schule galt, so lange die Kastraten und ihr Kunstgesang verehrt wurden, so lange dauerten auch Metastasio's Vergötterungen, die freilich von dem Augenblicke an einen bedenklichen Stoß erhielten, als die Verfeinerungen der neapolitanischen Formen ein wenig drückend zu werden anfingen und die veränderliche Welt so gut als der Verstand der Verständigen sich theils nach jugendlicherem Fleisch und Blut, theils nach frischerem Geist ästhetischgefühlter Wahrheit sehnen lernten.

Das ging jedoch langsam genug und mag immerhin als ein Beweis angesehen werden, wie sehr diese Formen das Rechte für die Oper zur Ergötzung der Menge getroffen, am meisten dadurch getroffen hatten, daß den allerdings höchst glänzenden, oft genialen Sängern eine dichtende Verschönerung überlassen wurde, die den Werken jener Zeit das Leben um die Hälfte zu verlängern verstand. Nur Ausnahmen waren es, wenn die Sänger damals nicht mit vollem Rechte die Herrschaft über die Oper behaupteten.

Ein großes und seltsames Zwischenspiel im Fache der Oper veranlaßte das Genie eines Teutschen, dem der folgende Abschnitt kürzlich gewidmet sein soll.

Chriſtoph Gluck und ſeine Umwandlung der Oper.

Einen großen Theil ſeines Lebens hatte Gluck von den erſten Jünglingsjahren an, von Martini weiter gebildet, in Italien zugebracht, hier und ſpäter noch in London und Wien nach italiſcher Weiſe eine Menge Singſpiele mit verſchiedenem Glück geſetzt und zur Aufführung gebracht. Erſt gegen das 50ſte Jahr ſeines Lebens wurde der Geiſt in ihm völlig klar und ſein Muth ſtand feſt, etwas Wahrheitvolleres in der Oper zu leiſten, als es bis jetzt nach allen Vorbildern möglich geweſen ſei.

Hatten auch glückliche Köpfe an der durch langen Gebrauch und Verbrauch nun verſteiften Form des neapolitaniſchen Opernweſens geändert; war in andern Ländern auch bereits mehr Einfachheit in die Melodie und namentlich in Frankreich mehr Deklamation in die Oper gebracht worden; hatte ſogar Piccini der lang ausgedehnten Arienform öfter

das da capo genommen: so konnte wohl Gluck von diesen Erscheinungen zum weitern Nachdenken angeregt worden sein, allein die Ausbildung seines neuen Styls muß durchaus seinen eignen Untersuchungen, die er in guter Muße zu Wien anstellete, und dem glücklichen Takte seines Genius beigemessen werden.

Nicht ohne sorgfältige Ueberlegung, nachdem er sich vielfach mit kunstgeübten Denkern über sein Vorhaben verständigt hatte, ging er an's Werk, da ihm sein gutes Schicksal den Calsabigi als Dichter des Orfeo zugeführt hatte. Diese Oper machte den Anfang seiner Neuerung 1764. Klug und zum Orpheus nicht unpassend, hatte er hier noch manches Passagenwerk für den Sänger angebracht, was in seinen folgenden Werken auch wegfiel, nachdem der erste Versuch mit Beifall aufgenommen worden war. In Wien wurden noch Alceste und Elena e Paride componirt und Alceste 1768 dort glücklich auf die Bühne gebracht.

Was Gluck wollte, spricht er selbst in der schon mehrmals gedruckten Zueignung seiner Alceste an den Großherzog von Toscana aus. Sie kann hier nicht fehlen:

»Als ich es unternahm, übersetzt Kiesewetter, diese Oper zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verstandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonsetzer eingeführt, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen, und aus diesem großartigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen. (Damit stimmten damals freilich nur Wenige über-

ein). Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichts zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze überflüssige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leistet und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten. Darum habe ich weder die handelnde Person in der größten Wärme des Dialogs aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das Orchester Zeit gönne, den Athem zu einer Cadenz zu sammeln. Ich meinte nicht, über die Secunda parte einer Arie, wäre sie auch noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinüber eilen zu müssen, um Gelegenheit zu erhalten, die Worte des ersten Theiles regelmäßig vier Male wiederholen zu lassen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt ist, um dem Sänger Gelegenheit zum Beweis zu schaffen, daß er wohl im Stande sei, eine Stelle eben so oft nach seiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche schon seit geraumer Zeit der gesunde Menschenverstand und der richtige Sinn geeifert haben. Ich stellte mir vor, die Ouverture sollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten, und so zu

sagen den Inhalt derselben ankündigen; das Instrumentalspiel sollte sich nach dem Maaße der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten, ohne jenen schneidenden Abschnitt zwischen der Arie und dem Gespräche zu zeigen; es sollte den Redesatz nicht zur Unzeit abschneiden, noch die Kraft und Wärme der Handlung unterbrechen. Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet sein, mich einer schönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern. Dieß sind meine Grundsätze. Zu meinem guten Glücke fügte sich das Buch vortrefflich zu meinem Vorhaben; der berühmte Dichter (Calsabigi) hatte bei der dramatisch szenischen Bearbeitung einen neuen Weg eingeschlagen, in dessen Folge an die Stelle der blumenreichen Schilderungen, der überflüssigen Gleichnisse und der lehrreichen, aber kalten Sittensprüche, die Sprache des Herzens trat, die gewaltigen Leidenschaften, die ergreifenden Situationen, und ein immer wechselndes Schauspiel. — Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt und der ungetheilte Beifall in einer so aufgeklärten Stadt hat deutlich erwiesen, daß die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen sind.«

In diesem letzten Beweise, der von der Eingänglichkeit und Wirksamkeit des einfach Schönen hergenommen ist,

täuſchte ſich Gluck augenſcheinlich und geſtand in »Paris und Helena« ſeine vereitelte Hoffnung ſelbſt. Man ging in ſeine Art nicht ein, wenigſtens nicht ſo, daß man ſie für nachahmungswürdig gehalten hätte; er beklagt ſich über die Halbgelehrten und die anmaßenden Geſchmacksleute, die hier zu viele Härte, dort harmoniſche Gebrechen wittern u. ſ. w. Wie ſollte wohl je die Menge ſich nicht lieber dem Sinnenreize irgend einer Art als dem geiſtigen Wohlgefallen an äſthetiſcher Wahrheit hingeben?

Der italieniſche Kunſtgeſang war bezaubernd und bezauberte noch immer trotz einer gewiſſen Ueberſättigung. Hätte zu Gluck's Opern nicht glänzende Ausſtattung gehört, hätten ſie nicht der Augenluſt genug gethan, ſeine Reform würde noch weniger Eingang gefunden haben. Ja man darf ſagen, Gluck hat Glück, er wäre ſonſt mit allem kräftigen und genialen Streben ernſten Willens und anhaltender That in ſeiner Zeit nicht der Mann geworden, für und wider welchen ſich Heere ſammelten.

Ein Glück war es, daß ihm der Franzos Bailli de Roulet in Wien 1772 nach Racine's Trauerſpiel „Iphigenie en Aulide“ dichtete und daß Gluck ſie für das Pariſer Theater componirte; ein Glück, daß ihn die Königin Maria Antoinette, früher ſeine Schülerin, begünſtigte; ein Glück, daß der Nationalſtolz der Franzoſen Urſache hatte, ſich dießmal der vielverkannten und gemißhandelten Frau nicht allgemein zu widerſetzen, ſo daß gegen die Partei des früher von der Pariſer Jugend ſo genannten Engels, der bekannten Maitreſſe Frau du Berry noch eine bedeutende

Volkspartei für Gluck gegen die Piccinisten stehen mußte; ein Glück, daß Jean Jacques Rousseau seinen Aufsehen erregenden Brief über die französische Musik 1753 geschrieben hatte, worin er der französischen Sprache und der Nation selbst alles Musikalische absprach, welche Vorwürfe natürlich vom Volke als durch Gluck besiegt mit Jubel von sich gewälzt angesehen wurden; ein Glück endlich, daß Rousseau's paradoxe Hartnäckigkeit, die ihm trotz aller Verfolgungen dennoch einen sehr bedeutenden Namen gemacht hatte, nicht gegen sondern für Gluck war, und zwar mit allem Feuer für ein von Corancez bei ihm eingeführtes Genie, über welches er sich zum Entzücken aller Franzosen dahin äußerte: »Gluck hat meine ganze Theorie zerstört und alle meine Ideen geändert.«

Es war keineswegs eine höhere Bildung für Musik deshalb in den Franzosen, als in andern Völkern und namentlich in den Teutschen, weil sie Glucks Opern größtentheils entflammt aufnahmen; wie hätten sie so auf einmal dazu kommen sollen? sondern es war vielmehr der glückliche Umstand, daß die vom Gewöhnlichen abweichende Musik des Mannes so überaus treffend dem Eigenthümlichen der französischen Sprache sich anschloß, wodurch die Ehre ihrer Sprache für Musik, ja sogar die Ehre der Nation in dieser Hinsicht erwünscht gerettet erschien. Ohne dieses glückliche Zusammentreffen ganz verschiedenartiger Interessen würde wohl schwerlich damals in Paris der gewaltige Federkrieg entstanden sein, der Glucks Ruhm nicht wenig verbreitete.

»Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck«

konnte der Hofbuchhändler Trattner in Wien schon 1775 ein von Fried. Just. Riedel gesammeltes Buch, voll der verschiedenartigsten Aufsätze, herausgeben, worüber sich unser Forkel in seiner musikal. kritischen Bibliothek im 1 Bde. S. 53 bis 210 ausführlich und zwar gegen Gluck vernehmen ließ. Auch nach Gluck's Tode setzte Forkel seine Angriffe fort, was ein in seinem musikalischen Almanach von 1789 auf S. 151 u. f. eingerückter, merkwürdiger Brief an den Pariser Operndirector 1772 von Wien aus beweist. Es wird darin die französische Oper die wahre dramatisch-musikalische Gattung genannt, und Forkel setzt hinzu: »Das mag den Franzosen schön gethan haben!« —

Alles Gegenreden wider den unermüdlichen, allen Ränken kühnlich und kräftig Trotz bietenden Umbildner des damaligen Opernwesens konnte freilich nichts fruchten, da der Erfolg in Paris, wo die Iphigenia in Aulis nahe an 200 Vorstellungen bei immer gefülltem Hause erlebte, so glänzend war und, was hauptsächlich überwiegt, von innerer Vortrefflichkeit des Werkes, abermals zum Glück, geadelt wurde. Seine übrigen Hauptopern kennt den Namen nach alle Welt: Armida; Iphigenia in Tauris; auch wohl in gewisser Hinsicht Echo und Narciß.

Ueber das innere Wesen dieser Opern, die noch jetzt vorhalten, und über die Geschichte dieses bedeutenden Mannes müßte, soll Alles gebührend erwogen stehen, ein eigenes Werk geliefert werden, was immer noch höchst wünschenswerth bleibt, was aber in einer übersichtlichen Geschichte und noch dazu der bekannteren Zeit unmöglich geschehen kann.

Von Gluck selbst wurde es anerkannt, daß seine Musik für die Bühne, nicht für's Concert geschrieben sei und daß Alles im Zusammenhange, nicht vereinzelt, die rechte Wirkung an Ort und Stelle mache. Das Bewundernswertheste ist es, daß seine wahrheitsvolle, einfach sich an Deklamation und Situation haltende Musik die Tonkunst nicht zur Dienerin der Dichtkunst werden ließ, sondern ihr jene Ehre durchdringender Selbstständigkeit bewahrte, deren genialschöne Festhaltung noch jetzt den Meister hoch heben muß. Sie sind großartig in sich, kernvoll gehalten, ein dauerndes Studium für denkende Künstler.

Sonderbar muß es scheinen, daß der Mann, welcher dem Franzosen ihre Sprache durch seine deklamatorisch singende Gestaltung zur musikalischen umschuf, in den Geist dieser Sprache nicht sonderlich eingedrungen war, was ein einziges Beispiel hinlänglich darthun wird.

Gluck hatte freien Zutritt bei der Toilette der Königin, wo sie sich viel mit ihm unterhielt. Einmal frug sie, ob er bald mit seiner Armide zu Ende und ob er damit zufrieden sei. Gluck antwortete mit der kältesten Miene in seinem teutschen Accent: »Sie ist bald fertig, Madame! und wahrhaftig, sie wird süperbe.« (Madame, il est bientôt fini et vraiment ce sera superbe). Man ermangelte nicht, sich über das große Selbstvertrauen aufzuhalten, mit welchem der Künstler von seinen Erzeugnissen sprach: aber die Königin vertheidigte ihn mit Wärme. Indessen sagt man, fügt Frau von Campan in ihren Memoiren hinzu, daß die Bescheidenheit eben nicht Glucks

größtes Verdienst war. Gleich darauf berichtet sie, Gluck habe versichert, er werde die Oper »Roland« selbst componiren, wenn Piccini's Composition dieser Oper gefalle. Es sei dieß erwähnt um der gewöhnlichen Erzählung willen, daß Gluck diese Oper früher schon angefangen, das Fertige aber verbrannt habe, weil der Roland vom Dichter Marmontel und der Opernverwaltung dem Piccini übergeben worden sei. Madame Campan, die stets um die Königin war, also Glucks Aeußerungen hörte und keine Ursache zu einer solchen Erfindung haben, auch übrigens nicht geflissentlicher Verfälschungen beschuldigt werden kann, ist keine zu verwerfende Zeugin; um so weniger, da die gleich folgende Anekdote, ganz aus Glucks Wesen gegriffen, sich selbst verbürgt.

Des Vestris Eigenliebe bedauerte lebhaft, daß die Iphigenia nicht mit einer Chaconne schließen sollte und klagte darüber vor dem Componisten. Dieser wiederholte, daß für einen so ernsten Stoff die Sprünge sehr unpassend sein würden. Da Vestris nicht ermüdete, rief Gluck zornig: Chaconne! Chaconne!! Hatten denn die Griechen, deren Sitten wir schildern sollen, Chaconnen? Sie hatten keine, erwiederte der verblüffte Tänzer, aber desto schlimmer für sie.

Seine Armide setzte Gluck hauptsächlich darum nach dem für Lully geschriebenen Texte Quinault's, um seinen Gegnern und namentlich dem Marmontel, der gern alte Operntexte umarbeitete, zu beweisen, daß dieß gar nicht nöthig sei. Endlich aller Mühen und Streitigkeiten müde, überließ er die Composition der ihm übertragenen

Damaiden 1784 dem Salieri, der dadurch bekannt wurde, und begab sich nach Wien, wo er 1787 verschied, vereinsamt im Leben und einsam gelassen in seiner Kunst.

Niemand folgte ihm nach. Was er gab, war ein großes Intermezzo im Fache der Oper. Ueberall blieb im Grunde die italienische Weise die beliebteste oder doch die Operette, die selbst die Königin, Glucks Beschützerin, weit mehr als die große Oper liebte. Die Italiener bekümmerten sich gar nicht um Glucks Umwandlung, nur sehr wenige unter den Teutschen und mehr zum Studium als für die Bühne, und die Franzosen liebten im Grunde Gluck nicht um seiner Musik, sondern um des Sieges willen, den er ihrer Sprache als einer gesangfähigen gebracht hatte.

Die Wahrheit war den meisten Leuten zu wahr; man verlangte nach Spiel und leichten Klang zum Vergnügen ergötzter Sinne. Den Teutschen aber bleibt der Ruhm, einen solchen Mann gehabt zu haben.

Frankreichs Opernwesen nach Rameau's Hintritt bis in die neue Zeit, den Anfang der jetzigen Periode.

Die Franzosen sind mehr sprechende als singende Naturen; im Lustspiel unübertrefflich, nicht so in der durchaus gesungenen Oper. Das Vaudeville ist ihnen natürlich. Die lustigen Lieder des Walkers Olivier Basselin in Vau (Val) de Vire, ein Thal der Unternormandie, sollen schon im 14. Jahrh. eingeführt worden sein. Andere leiten es von Voix de ville ab, also Gassenhauer, die endlich in kleinen Theaterstücken angebracht und meist unisono bunt genug darauf los gesungen wurden und noch jetzt gesungen werden zur Freude Vieler, die Keinem zu verargen ist.

Man wollte aber auch gern in der Tonkunst sich auszeichnen, die italienische Oper heimisch machen: es wollte jedoch nicht recht vorwärts damit. Eigenthümliches wollte nicht zum Vorschein kommen, so viele auch als Theater-

componisten sich versuchten, auch wohl im Vaterlande selbst vaterländische Erfolge feierten.

Da kam noch vor Glucks Epoche in Frankreich ein ihnen verwandter Kopf, ein Lütticher von Geburt und in Italien für Musik gebildet, auf den Gedanken, der italienischen, möglich leichten Musik noch etwas mehr französische Deklamation beizufügen, was ihm nach langem Warten mit einem Operntexte von Marmontel gelang. Das Stück hieß „Huron“ und der Componist, ein eben so schwächlicher als heiterer, lebenslustiger Mann, Grétry. Die kleine, 2aktige Oper, 1769 aufgeführt, machte Glück und großes. Seine leichten Melodieen waren den Leuten recht; man freute sich auf neue Werkchen und er brachte wohl gegen 40 zusammen, von denen 29 in Paris partiturmäßig herausgegeben wurden. Viele seiner eigentlich italienischen, nur den Franzosen mundrecht gemachten Weisen erhoben sich zu Volksgesängen, die bis in unsere Zeit wiederhielten. Am beliebtesten waren, auch vom Auslande gern gehört, »die Karawane; Richardt Löwenherz; Zemire und Azor.«

Als Grétry und Marmontel am Morgen nach der ersten Aufführung der letztgenannten Oper der Königin Maria Antoinetten vorgestellt wurden, richtete sie alle Höflichkeiten an den Componisten und sagte unter Anderm, daß sie des Nachts von seiner schönen Composition geträumt habe. Gleich nach dem Weggehen der Königin fiel Grétry dem Marmontel stürmisch um den Hals und rief entzückt: Voila de quoi faire d'excellente musique! „Et de detestables paroles!“ versetzte Marmontel. —

So hatten denn die Franzosen in der Oper gar nichts Eigenthümliches, von ihren eigenen Landeskindern selbst Hervorgebrachtes? Doch! hatte ihnen nicht Rousseau das kleine Singspiel „Devin de village“ bald nach 1750 auf die Bretter gebracht? Hatte er ihnen nicht das erste Melodram der Theater aller Welt in seinem Pigmalion gegeben? Hat es nicht bis in die neueste Zeit, wo es wieder im Abnehmen begriffen ist, Aufsehen erregt? Melodram nannte man früher jede Oper; von dem Pygmalion an verstand man darunter ein ernstes vom Schauspieler oder von Schauspielern, also Monodram und Duodram, deklamirtes Stück, das zwischen und zuweilen während der Rede vom Orchester mit kurzen passenden Tonsätzen begleitet wird. —

Hatte nicht Pergolese's „Serva padrona“ die Pariser so entzückt, daß sie nach Aehnlichem verlangten? und hatte dies nicht schon 1753 den Antoine d'Auvergne dahin gebracht, daß er seine lustige Operette „les Troquers“ Furore machen lassen konnte?

Hierbei sieht man zugleich das Weltgeschichtliche musikalisch einflußreicher Kabale, die den Mann von seinem einträglichen Geschäft zurück, Andere hingegen darauf warf, z. B. Monsigny und Philidor, die im italienisch-französischen Style fortsetzten, was Auvergne begonnen hatte. War dieß auch nichts Neues, so trug doch Marmontel in seine Operettenbücher etwas Neues hinein, was außerordentlich gefiel. Das war die französische Tugend in ländlichem Liebreiz, der seine Strahlen sogar bis nach Teutschland und unmittelbar bis nach Leipzig warf, wie wir des

Weiteren hören werden. Ging nun auch das Licht nicht eigentlich von der Musik aus, sondern von der Tugend des Textes und den angenehmen Gesprächen zwischen dem Gesange, so hatte doch die Musik ein vortrefflich anmuthiges Stück Regenbogen oder eine Wassergalle gebildet, die lieblich erglänzte zur Lust der Hörer und zum Segen der Operncasse, zweier Wesenheiten, die in's Gewicht fallen.

Dazu würde es uns ein Leichtes sein, unsern geneigten Lesern aus la Borde Essai sur la musique (3 B. S. 375) ein großes Namenverzeichniß von französischen Operncomponisten herzusetzen und damit einen hübschen Raum ohne Gedanken zu füllen, wenn nur einigermaaßen dabei ein kleiner Gewinn irgend einer Art für den Leser davon zu erwarten stünde. —

Und so war es denn nicht die Oper, worin sich Frankreich, nur ein wenig unabhängig von andern Ländervorbildern bisher auszeichnete, sondern einzig und allein das Vaudeville, was ihm als Auszeichnung geblieben und gelassen worden ist, und die Operette mit und ohne Tugendspiegel, wie denn Beides so lebenskundigen Hörern, als den Parisern, für verschiedene Lagen und Wünsche gleich willkommen sein mußte. —

Wer aber ist es, der so kühn uns aus dem idyllischen Behagen marmontelscher Schäferlichkeit herausreißt? — Schon wieder ein Fremder in Paris? Ja, der noch ist und die grauen Locken schüttelt. Es ist Cherubini, der italienisch geborne und teutsch gebildete, vom Vaterlande verstoßene und in teutsche Kunst eingebürgerte. Dieser trat 1787 in der

großen Stadt der großen Gährung auf, eingreifend, durchdringend.

Mit seiner überaus großartigen „Lodoiska," deren Preis die Kenner entzückt, erregte er zwar in dem unruhigen Paris 1791 Erstaunen, aber lieben konnte man dort diese hochgeborene Tochter der Kunst nicht. Durch sie und die allermeisten seiner Compositionen erzwang sich der Mann wohl Achtung, die man kaum versagen konnte, aber Neigung lebet und erzwingt sich nicht. Hat man auch nicht selten hohe Worte vom außerordentlich enthusiastischen Eindruck seiner Opern auf die Pariser Seelen der Welt zum Besten gegeben: es war kaum viel mehr als der große Wind, der von dorther von Zeit zu Zeit zu blasen liebt.

Man erstaunte über Faniska, Medea und den spät geborenen Ali Baba: aber weiter ging es nicht. Nur eine einzige seiner Opern ergriff alle Pariser Herzen und setzte sie in Flammen; es war »der Wasserträger« oder „les deux Journées," die noch jetzt ein Liebling Aller, und freilich nicht blos in Frankreich ist. Gleich zum ersten Male 1800 wurde sie mit einem Entzücken aufgenommen, das in Berauschung überging.

Dagegen vermochten es die Franzosen, wahrscheinlich von einigen hochgestellten Gegnern angeregt, 1803 seinen „Anacréon ou l'amour fugitif" auszutrommeln und auszupfeifen, daß er kaum zu Ende gespielt werden konnte. Beinahe wäre es seinem Ballet „Achille à Seyrus" eben so ergangen, da er sich nicht nach den Pariser Lieblingsstückchen richten wollte und freimüthig äußerte: »Entweder schreibe ich

Alles, wie ich will, oder nichts.« Zum Glück siegten die Verständigen über das Murren der Menge. Nur vermißte ihn in Paris Niemand, als er 1805 nach Wien berufen wurde, wo ihn eine langwierige Krankheit noch 1¼ Jahr länger festhielt. Bald darauf wendete er sich mehr auf Kirchenwerke, die nicht hieher gehören. —

So Groß- und Verschiedenartiges leisteten geborne Franzosen nie: allein es gab um jene Zeit doch manche in ihrer Weise tüchtige Opernsetzer, die um so weniger übergangen werden können, je seltener wir bis hieher auf solche unter diesem Volke gestoßen sind.

Nennen wir zuerst Gossec, der schon zu Rameau's Zeiten in Paris angestellt war. Sind auch seine Operetten längst verklungen und kann er selbst von den Franzosen in dieser Hinsicht nicht zu ihren Besten gezählt werden, so hat er doch seiner Zeit mit seinen Theaterwerken nicht nur Freude gemacht, sondern auch die Kunst von mehreren Seiten gefördert, allerdings mehr als Gründer der Liebhaberconcerte, durch seine Symphonien und als Gesanglehrer am Conservatorium.

Ganz besonders hatte er sich um Catel, aus dem Waadtlande, also abermals kein eigentlicher, doch eingebürgerter Franzos, verdient gemacht. Catel verdankte seine Hauptbildung in der Kunst den Italienern, namentlich dem Sacchini, weshalb auch er das Italienische der Musik bevorzugte und das französisch Deklamirte meist nur hinzuthat. Leichter Gesang und anmuthige Harmonien im italie-

nischen Styl zeichnen seine Operetten aus, unter denen sich „les Bagadères.“ „l'Auberge de Bagnières.“ „les Aubergistes de qualité“ u. a. hervorheben, ob sie gleich von den Parisern, die schon einem andern ausländischen Geschmacke zu huldigen anfingen, nicht immer mit verdientem Beifall aufgenommen wurden. Desto mehr überschätzten die Franzosen sein Werk der Harmonielehre für das Conservatorium und die meisten Teutschen sprachen pflichtschuldigst die Uebertreibung noch. —

Eben so eingebürgert war der Teutsche Johann Martin, nicht mit dem Verfasser der Cosa rara (Vinzenz Martin) zu verwechseln, welcher zu gleicher Zeit blühete. Joh. Martin's „le Droit du Seigneur“ fanden die Pariser 1785 allerliebst und den ganzen Mann witzig und lebhaft. Einen noch größeren Ruf brachte ihm später seine „Sappho“ —

Ein recht eigentlicher Franzos, ein Abbild des damaligen pariser Geschmackes, des schnell wechselnden, war d'Alayrac, der sich besonders nach Grétry bildete, und so tändelnd, anmuthig, aber auch so flüchtig schrieb, daß er in Frankreich weit mehr, als im Auslande ansprechen mußte. Dennoch machten sich in Teutschland 4 bis 5 Operetten dieses leichtfertig lieblichen Componisten, dessen heitere Gutmüthigkeit durch seine hübschen Melodien klang, heimisch, von denen vor Allen, seine »beiden Savoyarden« genannt werden müssen.

Noch ehrenvoller und weit verdienter stand in der letzten Zeit einer der berühmtesten Franzosen, der sich nicht blos

Gretry und d'Alayrac, sondern auch zu seinem Frommen Méhul, über welchen mit Fleiß weiter unten gesprochen werden soll, zu Vorbildern genommen hatte, nämlich Boieldieu. Seinen ersten Sieg verdankte er nach mancherlei fehlgeschlagenen Versuchen seinem »Calif von Bagdad,« der in Paris und darum auch bald anderwärts der leicht anmuthigen Musik wegen, so großes Aufsehen erregte, daß er in wenigen Jahren gegen 700 Vorstellungen bei gefülltem Hause erlebte. Nur an seiner Instrumentation wurde gemäkelt, die man bald darauf in „Ma tante Aurore" ungleich besser fand.

Die Lobreden erfüllten auch das Ausland und der Mann erhielt in jenen politisch denkwürdigen Tagen einen Ruf nach Petersburg als Kapellmeister, wo alle seine Arbeiten das Gepräge so großer Flüchtigkeit an sich trugen, daß sie später nicht einmal in Paris zusagen konnten.

In seiner vaterländischen Residenz wieder angekommen, nahm er sich doppelt zusammen und brachte 1812 seinen „Jean de Paris" auf die Bühne, der bald und mit Recht einen Wettlauf machte; auch „Nouveau Seigneur" (der neue Gutsherr) gefiel 1813; noch mehr „Chaperon rouge" (Rothkäppchen) 1819, und „la Dame blanche" (die weiße Frau) 1825 setzte allen die Krone auf, vorzüglich des herrlichen Finale im zweiten Akte wegen.

Dieses sein Meisterwerk in der herrschend heiter sentimentalen und lustigen Art, dem »Johann von Paris« immerhin beigezählt werden darf, erregte Entzücken, in Nie-

mand tiefer empfundenes, als im Herzen der Kaſſe der pariſer komiſchen Opernverwaltung, welche die weiſe Frau mit ungeheuren Summen beglückte; man ſagt, ſie habe ihr jährlich eine Million Franken zugeführet, womit die Dame von Raum beglaubigte, daß ſie mit Schätzen umzugehen wiſſe. —

Während der Zeit hatte ſich neben den geachteten franzöſiſchen Operncompoſiten, die immer auf den italieniſchen Grund der Oper fußten und nur das eigenthümlich Romanzenartige der Nation und das Deklamirende hinzuthaten, was ſchlechthin ihrer Sprache nothwendig iſt und ſich faſt von ſelbſt herausſtellt, wieder ein Italiener ſeit 1804 in Paris berühmt gemacht; es war Spontini, der ſchon in Italien mit etwa 16 komiſchen Opern ſich einen Namen gemacht hatte. Als Schüler Cimarosa's mußte er zuvörderſt wohl dieſer Gattung ſich zugethan fühlen.

Hier in Paris hatte er ſich unſern Gluck zum Vorbilde gewählt, und da er hier mit ſeiner erſten Oper „Milton" durchdrang, beſtimmte er ſich für die höhere. Ben ſeiner Preisoper, die ſeinen Namen verherrlichte 1807, wird ſogleich geſprochen werden. 1809 brachte er ſeinen „Cortez," ein vortreffliches Werk, das auch auf dem kaiſerlichen Theater verdientes Glück machte, doch nicht den allgemeinen Enthuſiasmus hervorbrachte, den der berühmte Verfaſſer erwartet hatte. Als darauf 1819 ſeine „Olimpia" gleichfalls nicht lebhaft genug von den Pariſern aufgenommen werden war, nahm er die Stelle eines General-Kapellmeiſters in

Berlin an, die ihm vom Könige der Preußen 1817 angetragen worden war, wodurch er denn zu Einem der Unsern wurde.

Daß seine Preisoper, die schnell sich aller Theater bemeisterte und seinen Ruhm in alle Fernen trug, die »Vestalin« ist, weiß Jeder, wie er die Oper selbst kennt, die sich noch lange erhalten wird.

Unter Andern war einer seiner Mitbewerber um den von der Akademie zu bestimmenden Preis der Franzos Lesueur, ein Mann, der sich auf den Rath Sacchini's für Theatercomposition bestimmt und in diesem Fache bereits mit Glück gearbeitet hatte. Schon 1787 war sein »Telemache« glücklich anerkannt worden, darauf „la Caverne.“ Sein Glück hatte sogar den Neid seines Amtsgenossen am Conservatorium, des Herrn Sarette so sehr aufgefeuert, daß seine Ränke siegten und den braven Mann um seine Anstellung brachten. Napoleon, der sich durch eine Vertheidigungsschrift Lesueur's und durch mündliche Gespräche mit ihm genau unterrichtet hatte, setzte ihn wieder an sein Posten und entfernte den Ränkemacher.

Mit neuem Eifer und neuem Glücke schrieb der Gelehrte „Paul et Virginie,“ als Preisbewerbungsoper »die Barden« oder »Ossian,« welche dem Kaiser so sehr gefiel, daß er den Mann an Paisiello's Stelle zu seinem Kapellmeister machte. Die Preisvertheilende Akademie wurde auch damals von sehr vielen Franzosen nicht gering geschmäht, daß sie eine viel würdigere Oper und noch dazu von einem Landsmanne ohne Einsicht und Recht zurückgesetzt habe.

Die Zeit hat das Urtheil der Akademie auf das Glänzendſte gerechtfertigt; »die Veſtalin« ſteht, »die Barden« ſind vergeſſen. —

Noch gelangte ein Fremder, ein Malteſer von Geburt, der ſich vom Kaufmannsſtande zur Muſik gewendet und ſchon in Florenz und Livorno ſich durch einige Opern einen Namen gemacht hatte und vom General Vaubois als Sekretair bei Räumung der Inſel von den Franzoſen mit nach Paris genommen worden war, in der muntern Stadt zu hohen Ehren, zunächſt durch ſeine Operette: „les Confidences“ 1803. Nicolo Iſouard hieß der Mann.

Seine folgenden Operetten, unter denen mehrere aus der ſpäteren Geſchichte genommen worden waren, als „Michael Angelo,“ „Cimarosa,“ „Lulli et Quinault“ wurden bald über, bald unter Boieldieu's Werke geſetzt. Bekannter als dieſe genannten ſind: „le Billet de Lotterie;“ „le Dejeuner de Garcons;“ „un jour à Paris;“ „l'Intrigue aux fenêtres;“ „l'Une pour l'Autre.“ Die berühmteſten ſind: „Cendrillon“ (Aſchenbrödel) und „Joconde“ die auch mehr originell Gefälliges und weniger Zerſtückeltes als ſeine übrigen an ſich tragen.

Der Dichter vieler ſeiner Theatercompoſitionen war Etienne, der ſich aber nach der letzten Oper Nicolo's „Aladin, ou la Lampe merveilleuse“ von ihm trennte und ſeine Texte dem Lebrun gab. Dieß, die Bevorzugung Boieldieu's in der Akademie an Méhul's Stelle und der Streit der großen Oper mit dem Theater Feydeau wegen Aufführung der »Wunderlampe,« die deshalb zu

gar keiner Vorſtellung gelangen konnte, zog dem leidenſchaftlichen und in Kunſtangelegenheiten neidiſchen, in allen andern Lebensverhältniſſen ſehr liebenswürdigen und wohlwollenden Manne eine Bruſtkrankheit zu, die ihm 1818 den Tod brachte. —

Hatte auch Méhul früher eingewirkt, ſo haben wir doch Urſache, ihn zum Schluß dieſer Periode franzöſiſcher Opernart zu ſetzen, weil er auf die neue Geſtaltung des Opernweſens durch ſeine Seltſamkeiten eingewirkt haben ſoll, wie man jetzt meint. Der Mann hatte Kopf und muſikaliſche Kenntniſſe über viele, wenn nicht geradehin über alle Franzoſen jener Zeit, war in ſeiner Jugend ein Liebling Gluck's geweſen, von welchem er Bedeutendes gewonnen hatte, dem er darum wiederum ſehr ergeben war. Seine höchſt beliebten, ja faſt vergötterten Revolutionsgeſänge hatten ihn zum Günſtling Aller, und ſeine Kenntniſſe zum Profeſſor am Conſervatorium erhoben.

Dieſes Glück und eine gewiſſe Schroffheit ſeines Weſens, welche höchſt wahrſcheinlich durch die Anhänglichkeit an Gluck, die der Franzos mit ſeiner Volksthümlichkeit nicht gut zu verbinden, viel weniger zu verſchmelzen verſtand, noch mehr wuchs, hatten in ihm eine ſtolze und wunderliche Neigung bis zur Leidenſchaft geſteigert, die franzöſiſche Bühne durch Vereinigung des Teutſchthümlichen mit dem Franzöſiſchen, im Gegenſatze zu Allen, die dem Einheimiſchen das leicht Italieniſche unterlegten, auf einen größern Höhepunkt zu ſchwingen.

Mußte das Unternehmen an ſich keineswegs unnatürlich, ja in gewiſſem Betracht verſtändig erſcheinen, ſo mußte ihn der Beifall ſeiner erſten Operette »Euphroſine« nur noch mehr darin beſtärken. Nur hatte er nicht bedacht, daß dieſer Beifall weit mehr der vortrefflichen Vorſtellung, als der Compoſition ſelbſt galt, ein Verfall, der nicht ungewöhnlich iſt.

Dieſen überbauten Muſikſtyl ſetzte er in ſeiner nächſten »Stratonice« fort und wurde noch mehr beſtärkt in der Meinung, das Rechte getroffen zu haben, da die Oper gleichfalls gefiel des hübſchen Textes wegen. Von ſeinen folgenden Arbeiten fielen mehrere z. B. „le jeune Henri“ gänzlich durch, andere wurden duldſam aufgenommen von dem für ihn eingenommenen Volke, das ihn wegen ſeiner Revolutionsgeſänge hochachtete.

Das Geſpannte, Geſchraubte und Eckige in ſeiner Operettenmanier erlebte immer mehr Widerſpruch, weniger in Teutſchland, das ſich durch ihn in Paris eingeführt und geehrt hoffte.

Selbſt über ſeine eingänglicheren Opern waren die Parteien getheilt und ſind es noch z. B. über „une Folie“ (Je toller, je beſſer); „la boucle de cheveux“ (die Haarlocke); „les aveugles (die Blinden) de Tolède;“ ja ſelbſt über die am häufigſten gegebene »Joſeph und ſeine Brüder.« In dieſer Oper hatte er ſich wieder zum Einfachſten gewendet, weil er endlich nur zu ſehr fühlte, daß ſeine verſtändigen Tonmaſſengebäude eine zu wenig erquickliche Wirkung hervorbrachten.

Es hatte ihm nichts geholfen, daß er anonym seine Oper »Iratos« im italieniſchen Styl geſchrieben und damit geſiegt hatte, denn als er ſich in ſeiner „Helene“ wieder ſeiner Richtung und noch greller überlaſſen hatte, war und blieb ſein Ruhm gefährdet.

Napoleon hatte ihn noch zu einer oſſianiſchen Oper aufgemuntert „Uthal,“ die er auf Befehl ohne Violinen ſchrieb. Der Kaiſer ſelbſt nannte Méhul's Muſik zu monoton und ſprach mehr damit aus, als es auf den erſten Anblick ſcheint. Nichts iſt der Monotonie näher, als das Geſchraubte, Gemachte. Es fehlt meiſt das Zündende, das echt Poetiſche bei aller Arbeit und Erfahrung.

Italien wollte nie etwas von des Mannes Werken wiſſen und in Teutſchland ließ ſich die Geduld der Menge aus Gutmüthigkeit mehrere ſeiner Werke gefallen, ohne daß man entzückt worden wäre. Selbſt mit ſeiner oft aufgeführten Jagdſymphonie, der Ouverture zu le jeune Henri, war es nicht anders. Einige ſeiner Opern fanden jedoch in Teutſchland wahrhaft lebhaften Antheil. —

Je gewiſſer es nun iſt, daß er in kunſtfertiger Arbeit als ein Muſter ſeiner Landsleute daſteht, eben ſo gewiß iſt es auch, daß er gerade damit die genußſüchtigen Pariſer deſto begieriger auf irgend eine neue ſinnergötzliche Muſik machte, weshalb ihn auch Einige den Verderber der bisherigen franzöſiſch muſikaliſchen Theaterkunſt nennen.

Das iſt die neueſte, noch gemäßigt ausgeſprochene Meinung über ihn. Es geſchieht aber dem Manne in den meiſten Fällen zu viel. —

Er wollte nur ſeine Landsleute in etwas hineinmuſiciren, wofür ſie noch keine Empfänglichkeit hatten, was freilich zu allgemeinem, auch zu ſeinem Nachtheil gereichte: allein ſo bizarr, geſchraubt und überkünſtelt, als manche ihn genannt haben, iſt er keineswegs. Vielmehr ſteht er im Muſikaliſchen höher, als die meiſten franzöſiſchen Opernkomponiſten, ſo daß ihm nicht Tadel, ſondern Ehre gebühret, die nur ſein zwar tieferer, aber zu ſolchem Vorhaben nicht genial genug durchgreifender Geiſt ihm ſchmählerte, weil er ſeinen Landsleuten das zeitgemäß Lockende oft zu ſehr vorenthielt. Sein Streben war einer mit ſich ſelbſt zerfallenen Zeit nicht bunt genug. Ganz andere und mächtigere Einflüſſe waren es, welche die neueſte Epoche eines völlig verwandelten franzöſiſchen Opernſtyls in's Leben riefen, wie die Folge zeigen wird.

Fortgang der Oper in England, Rußland und Polen.

In England hatten ſich die italieniſchen Componiſten und Bravourſänger, wie wir geſehen haben, mit leichter Mühe zu Herren des ganzen Opernweſens gemacht. Das Glänzende der Dekorationen, das ſinnlich Ergötzliche italieniſcher und zwar meiſt der ausgezeichnetſten Kunſtſänger, das Bunte jener Textmaſſen und das mit Anſtand der feineren Welt näher gerückte Aeußere melodiſcher Formen mußte hier noch mehr als anderwärts behagen. In dieſem Tonmeere ſchwammen ihre Seelen mit eben ſo ſtolzer Luſt wie ihre Schiffe durch die Gewäſſer der Erde, nur mit dem Unterſchiede, daß die letzten ſie reich und zu Herren der Meere und Länder machten, während die geknechtete und knechtiſche Luſt am Italienerprunke ſie in innere Verarmung an muſikaliſchem Geiſte noch tiefer herabzog.

Händel ſelbſt, der teutſch kräftige, bis zum Trotz kühne Charakter, der genievolle, kunſtgebildete, vollgeübte

und gewaltig eingreifende Tonheros brachte hierin kaum einige Aenderung hervor, konnte es auch nicht, denn gerade im Bereiche der Oper war es, wo ihn Italien mit seinem Zauberneße ganz umstrickt gefangen hielt, daß auch er im betäubenden Dufte welscher Orangenhaine einen gewöhnlich leichten Morgentraum träumte, in dessen bedauerliche Behaglichkeit nur selten eigenthümlich warme Sonnenstrahlen seines höheren Genius wie verstohlen blitzten, vor welchen er sich sogar selbst mehr zu schützen schien, als daß er sich frei hätte erheben und dem helleren Scheine ungehinderten Zugang gestatten sollen.

Nur das Unglück, das in großen Seelen Vielfördernde, konnte ihn mit Seufzen zu seinem und zum Besten der Welt zum gewappneten Aufstehen und zum Hinschritt auf einen anderen, nahe gelegenen Pfad in selbstständiger Kraft aufreizen.

Händel war bekanntlich seiner Anstellung in Hannover auf nicht zu billigende Art ohne Abschied untreu geworden und hatte sich, von der glänzenden Aufnahme in London verführt, verleiten lassen, sich seit 1713 hier anzusiedeln. Der dort schnell und leicht errungene Ruhm seines in 14 Tagen flüchtig vollendeten »Rinaldo« hielt ihn am Opernwesen fest, ob er gleich von Zeit zu Zeit Gelegenheit fand, die Kraft seiner ungleich höheren und edleren Muse zu erproben und bewährt zu fühlen.

Fest, wie er war, konnte ihn auch das herrlichste Gelingen erhabener Kirchenwerke nicht von seiner Jugendwahl, für die Bühne zu wirken, abwendig machen; ihr wendete er

den frischesten Theil seines Lebens mit einer Beharrlichkeit zu, die durch das Glück, was ihm seine Opern brachten, freilich sehr erklärlich wurde. Sein „Theseus," „Pastor fido," „Amadis von Gallien" feuerten ihn durch den Erfolg nur noch mehr an; der Kampf, den er mit den beliebten italienischen Componisten und ihren Freunden zu bestehen hatte, namentlich mit Buononcini und Attilio, die früher Gönner des Jünglings, nun Gegner des Mannes geworden waren, was nicht selten vorkommt; dann die seit 1720 vom Hofe und vom Adel gepflegte königliche Akademie, deren Director er wurde, thaten das Ihre dazu. Der von Händel selbst gewordene Kastrat Senecino hatte seine Arie Ombra cara in „Rhadamist" so verherrlicht, daß sein Sieg schon damals als ein entschiedener angesehen werden konnte.

Mehr als 40 seiner Opern waren mit Zeitruhm über die Bühne gegangen, als er 1729 nicht nur mit dem anmaßenden genannten Kastraten, sondern auch mit der schönen und eigensinnigen Cuzzoni in Streit gerieth. Je mehr die vornehme Welt an diesen Sängern hing, desto unbeugsamer zeigte sich Händel und das Institut ging ein. Die beleidigten Reichen stellten eine neue Opernbelustigung her, machten Porpora zum Director und riefen den bewunderten Farinelli als Sänger.

Dagegen richtete Händel gleichfalls mit italienischen Sängern eine eigene Oper auf dem Haymarket-Theater ein, die ihm in 4 Jahren wenig Beifall und großen Geldverlust brachte; auf seinem zweiten Theater ging es ihm nicht besser.

Man rief als seine Gegner selbst Hassen und seine Faustina, deren Siege über Händeln Beiden, vorzüglich dem Manne, keine große Freude zu machen schien.

Händel mußte fallen. Die Kehlfertigkeit und der willkührliche Reiz der Sänger, die seine Opern eben so wohl als anderer Componisten jener Zeit nothwendig erforderten, die aber Händels inwohnende Kraft, in diesem Punkte nicht mit Fug, entbehren zu können glaubte; der Reichthum seiner Gegner, die vereinigt weit mehr an Glanz und Pracht zu setzen vermochten, als er, der Einzelne, richteten sein Vermögen an Guineen zu Grunde, nicht seinen Muth, der sich von nun an aus Kunstliebe nicht allein, sondern auch um seine bürgerliche Lage möglichst zu verbessern und seinen Gegnern zu bewähren, was in ihm lebe, auf die Oratorien warf, dahin, wo seine wahre Größe bald weltkundig wurde.

Nur in England nicht gleich, wo seine Festigkeit sich so mächtige Feinde zugezogen hatte. Selbst sein Messias, den Britannien nun vergöttert, wurde anfangs allein vor dem Könige aufgeführt. Wie hätte man auch damals einem Volke einen höheren, ja nur einigermaßen unbefangen gerechten Kunstsinn zutrauen können, das im Stande war seinen Shakespeare zu vergessen und ihn fast hundert Jahre lang einem Ben Jonson und seinen Nachtretern nicht blos unterzuordnen, sondern ihn durch jene gänzlich verdunkeln zu lassen? Ein von kleinlicher Sinnenlust überwältigter, schwach und gemüthsleer gewordener Geist vermag nichts Hohes zu ertragen; an süßlichen, ja losen Zuckerbäckereien findet der verweichlicht Hingesunkene noch allein

Geschmack; und so herrschte denn das Welsche natürlich in London und England überhaupt, in der Musik um so sieggewohnter fort, je mehr das äußerlich Spielende einer geschmückt geglätteten Zeit Italiens jenen witzigen Esprit höfischer und vornehmer Artigkeit hinzu gethan hatte, die einen Anflug leichter Geistigkeit an sich zu tragen scheint, wohl auch mitunter wirklich an sich trägt, wodurch das Leben, wie bronzirt schlechtes Metall, einen goldähnlichen Schein erhält, der wohlfeil zu erkaufen ist und dem Augenblicke bessere Dienste thut, als echtes gediegenes Gold, womit man wenigstens sorglicher umzugehen hat, was der Lust ohne Gehalt und Halt Eintrag thun muß.

So blieb denn England in der Musik mit Freuden italienisch und konnte nichts Besseres thun, denn wer die Kunst als einen leckeren Schmauß ansieht und Künstler wie Köche mit Guineen lockt, kann keine bessere Wahl treffen. Und gewiß, das Leckerste und Bravourgewaltigste der hesperischen Sänger und Sängerinnen hatten sie stets. Für angenehme Unterhaltung und bewundernswerthen Ohrenkitzel war demnach bestens gesorgt.

Es würde auch Niemand ein Recht haben, mit ihnen darum zu hadern, daß sie von der Tonkunst nichts mehr begehrten, sobald sie selbst offen und fest, wie sie in andern Dingen gar wohl sind, nichts Höheres in ihre Neigung zur Musik gelegt hätten. Der Fehler liegt darin, daß sie ihre Gleichgiltigkeit gegen das Innere echter Kunst nicht blos zu bemänteln trachteten, sondern daß sie es sich sogar eifrig angelegen sein ließen, der Welt zu beweisen, daß sie recht

eigentliche Kunstnaturen wären und Männer ohne Gleichen in jedem Fache, ja eine eigene volksthümliche Tonkunstschule aufzuführen hätten, die sich mit jeder andern messen könnte, wenn sie die ausländischen alle nicht gar völlig übertreffen sollte, was im Grunde ihre zuversichtlichste Ueberzeugung oder vielmehr verblendete Anmaßung war.

Es war ihren Schriftstellern eine Kleinigkeit, ihren Heinrich Purcell den Orpheus Englands zu nennen, der durch Größe, Originalität, Reichthum und Einbildungskraft Alles verdunkele, zu dem Händel hinaufblicke, vor dem Palestrina selbst an Großartigkeit der Ideen und des ganzen Planes wie an Kraft des Ausdruckes zurückstehe; Dessen Theatersätze Shakespearschen Geist athmeten.

Mit dem Operncomponisten Thomas Augustin Arne fuhren sie eben so hoch her. Man schrieb von ihm: »Mit kräftigen und klaren Gedanken verband er alle seine Bildung seiner Zeit und bei einem großen Vorrath von Wissenschaft war er der Tonkünstler der Empfindung und der Natur.« Sein Genie sollte sich selbst seine Bahn gebrochen haben, »und die Blumen, mit denen sein Pfad durch seine einfache und leichte, doch edle Phantasie, im Verein mit der Kraft und Originalität seiner Ideen, reichlich geschmückt war, gaben ihm eine ganz eigenthümliche Stelle und zeigen seinen Künstlercharakter in einem schönen und glänzenden Lichte.«

Diesen Mann, 1710 geboren, nachmals Doctor der Musik, welcher Titel in England nichts Seltenes ist, halten sie selbst für ihren größten Opernsetzer. Sein erstes Stück, was er componirte, war Addison's »Rosamond,«

welche er für seine Schwester 1733 setzte, eine liebliche Sängerin, die nachmalige Frau Cibber, die selbst von Garrick sehr hoch geschätzt wurde. Arne's eigene Frau Cäcilia, geborene Young, Schülerin Geminani's, wurde gleichfalls unter die trefflichen Sängerinnen gerechnet.

Noch in demselben Jahre 1733 brachte er nach Fieldings Tragedy of Tragedies eine Operette „Opera of Operas" auf das Theater, die, völlig in italienischer Weise verfertigt, gefiel. Das größte Lob ertheilte man aber seinem „Comus," einem Texte Miltons, der, eine Art sogenannter Maske, 1738 auf dem Drurylanetheater aufgeführt wurde. Seine Landsleute rühmten demselben nicht nur die natürlichste Lebendigkeit und Zierlichkeit, sondern auch so viel festen Charakter und Eigenthümlichkeit nach, daß er damit eine wahrhaft nationale Manier begründet haben sollte, wozu man nur noch die Bemerkung fügte, daß der geistreiche Erfinder leider in der Folge seinen hohen Werth nicht genug festgehalten, das Unübertreffliche oft wieder verlassen und sich der italienischen Weise hingegeben habe.

Im Grunde bestand seine ganze Eigenthümlichkeit darin, daß er, um sich desto sicherer das Wohlgefallen der Menge zu gewinnen, damals gebräuchliche schottische Volkslieder, also keineswegs alte, und auch sogar diese neueren Melodieen nicht einmal ohne Veritalienisirung, in seine Opern einmischte, deren er mehr als jeder andere Engländer schrieb; man nennt mehr als 30.

Je seltener ein solcher Mann unter ihnen sich musikalisch regsam erwies, desto natürlicher war seine Erhebung

unter seinen Landesleuten, die von je darauf ausgingen, ihrer Nation auch in Kunstwerken einen Ruhm zu sichern, den ihnen Niemand als sie sich selbst zugestehen konnte. Daß sie bei solchem Nationalstolz noch genug Namen von ihnen ausgezeichnet genannter Operncomponisten anführen, unter diesen mit Bevorzugung den Doctor Samuel Arnold, kann man sich denken, nicht minder, daß sie uns von wenig Bedeutung sein können. Vermögen wir ihren beiden gerühmtesten, dem Heinr. Purcell, der 1695 starb, und dem Dr. Arne, starb 1778, das, was sie nur zu gern sich nachsagen, etwas eigenthümlich Britisches, oder wol gar eine eigene engländische Schule nicht zuzugestehen, wie viel weniger wird das bei den übrigen der Fall sein? Sie waren und blieben bisher Nachahmer und Liebhaber der Italiener, deren vorzüglichste Componisten und noch mehr Sänger sie für ihr Gold entzückten oder doch unterhielten, was noch bis jetzt so ist, namentlich in Hinsicht auf die Sänger, die in der Regel von Paris nach London abwechselnd ziehen, ein Jahr wie das andere.

Haben wir nun noch angeführt, daß Joh. Christian Bach, der sogenannte Londoner, in seiner ersten dort 1763 vorgestellten Oper „Orione" zum ersten Male die Klarinetten in das Londoner Orchester brachte; daß in den neuesten Zeiten den Franzosen und noch weit mehr den Teutschen Eingang und Einfluß gestattet wird, und daß sie selbst anfangen in der praktischen Musik, sogar in der poetischen und in der Composition, mehr zu leisten: so haben wir Alles gethan, was einer übersichtlichen Geschichte der Oper frommt, denn

noch nichts von ihren musikalischen Theaterwerken kam jemals über das Wasser. Dennoch sind sie vorwärts gegangen. Sobald sie sich mehr und vorzüglich an die Teutschen halten werden, wird es gehen, denn ihnen sind sie verwandt, und werden so zu ihrem Eigenthümlichen gelangen. Händels, Haydn's und Beethovens Einfluß mögen ihnen dafür als Belege gelten. —

Rußland hat eine der Dichtkunst überaus zusagende Sprache und ganz eigenthümliche Volksgesänge, die sich unter den mancherlei Völkern vielfach verschieden zeigen. Die Anlagen des Volks sind nicht gering. Peter der Große befleißigte sich Bildung aller Art unter das Volk zu bringen. Zu dem Ende versammelte er teutsche Musiker vorzüglich um sich und ließ sie junge Russen unterrichten. Bald darauf hörte man Concerte und die Kriegsmusik der Regimenter war auf teutschen Fuß hergestellt und mit Janitscharenspiel lärmend gemacht.

Die Oper kam erst unter Anna Iwanowna, also 1730 nach Petersburg. Der Kapellmeister Araja und die meisten Sänger waren Italiener, wie das Stück „Abiazar." Zwischenspiele und Tänze fehlten nicht; genug es ging Alles italienisch zu. Die Großen des Hofes hatten ihre Lust daran und die kunstliebende Elisabeth verherrlichte das Opernwesen ungemein. In Moskau wurde das erste öffentliche Operntheater groß und schön erbaut und bei ihrer Krönung mit außerordentlicher Pracht eingeweiht. Hasse's „la Clemenza di Tito" war zur Vorstellung gelangt; den Prolog hatte Araja in Musik gesetzt.

Unter Katharina stieg die Pracht der Darstellungen. Sumarokow dichtete Cephalus und Procris, in russischer Sprache das erste Opernstück und von Russen gesungen: aber die Musik war italienische von Araja. Das blieb; auch in der Folge wurden Italiener verschrieben und verschwenderisch bezahlt z. B. Galuppi und viele Andere, später auch Franzosen, wie schon gesagt worden ist. Den Großen des Landes diente es zur Unterhaltung, aber der Volksbildung für Musik half es nicht besonders auf. Wo eigentliche Volksbildung beabsichtigt wird, muß das Volk in seiner Eigenthümlichkeit gefördert, nicht auf Fremdes gepfropft werden.

Jetzt ist zwar in Petersburg neben dem italienischen, französischen und teutschen Theater auch ein russisches; es ist für eine russische Theatersängerschule gesorgt: aber wirkliche Nationaloperncomponisten hat Rußland noch nicht; wenn nicht einige kleine Operetten und Liederspiele dafür gelten sollen. Wer dort für das Theater ja noch componirt, ahmt die Italiener nach. Außer Petersburg und Moskau haben nur noch Nischney-Nowgorod, Orel und Tula russische Theater.

Zu den Polen, einem Volke, das mit Musik- und Sprach-Anlagen besonders gesegnet ist, kam die Oper etwas früher, denn die Kurfürsten von Sachsen nahmen ihr Opernpersonal mit nach Warschau, aber es wurden nur für den Hof, nicht für das Volk Vorstellungen gegeben, dem erst unter Stanislaus ein öffentliches Theater erbaut wurde.

Man fing auch hier mit fremden Gaben an. Die

erste Nationaloperette »die glückliche Armuth,« von Kaminski componirt, wurde 1773 beifällig aufgenommen. Von jetzt an wurden besonders französische Textbücher übersetzt und die Großen des Landes errichteten überall kleine Theater. Meist wurden Liederspiele gedichtet und gesetzt. Mit Duetten, Terzetten und Chören schmückte nun Kaminski seine Operette »die gelbe Schlafmütze« aus, gedichtet von Zablocki, was doch etwas aufwärts führte. Boguslawski übersetzte dann Paisiello's Frascatanerin 1782. Man fand daran Geschmack und die Uebersetzungen italienischer Opern wurden das Beliebteste; nur zuweilen liefen eigentliche Nationalopern mit durch.

An Pracht der Darstellung war kein Mangel; man setzte seinen Stolz hinein. Herrschte also auch hier das Fremde vor, so hätte man es doch wohl im echt Nationalen höher gebracht, hätten nicht die politischen Verhältnisse Alles zerstört.

Aufschwung und Höhepunkt der Oper in Teutschland. Mit Rücksicht auf Schweden und Dänemark.

Immer noch wurden von allen teutschen Höfen die italienische Oper und ihre Sänger vorzugsweise begünstigt und Teutschland nur dann gelitten, wenn es nach Art der Italiener oper.. wollte. Französisches wurde nicht weniger vorgezogen. Es wurde also den teutschen Künstlern keine anfeuernde Hilfe zu Theil, sie blieben ihrem innern Streben überlassen und dieß reichte hin, sie zu heben trotz aller Zurücksetzung.

Schon in der ersten, noch mehr in der andern Hälfte des 18ten Jahrhunderts that sich die Familie Benda sowol in Virtuosität, namentlich auf der Violine, als in Compositionen rühmlich hervor. Als Tonsetzer für das Theater gebührte dem Gotha'schen Kapelldirektor, Georg Benda, der an Stölzel's Stelle gekommen war, der Preis. Auch er hatte Italien besucht, was damals keinem Musiker

zu verdenken war; auch er hatte italienische Singspiele auf die Bühne gebracht, die glänzende Aufnahme fanden der schönen Melodieen wegen, denen eine ausdrucksvoll reine Harmonie zu tüchtigem Halt und Kern diente.

Dabei wurden aber echt teutsche Opern und Operetten nicht versäumt. Für ihre Güte zeugen 2 Punkte, die, sind sie verbunden, stets Beweise der Tüchtigkeit jedes Kunstwerkes sind: Die Kenner ehrten sie und das Volk freute sich darüber. 1774 erschien »der Dorfjahrmarkt;« 1776 »Walther;« 1778 »Romeo und Julie;« »der Holzhauer;« 1786 »das Findelkind;« 1787 »Lukas und Bärbchen;« ferner »Orpheus.«

Mehr noch als diese würdig teutschen Opern hatte ein anderes Theaterwerk dieses Mannes durchgegriffen, sein erstes Melodram im schon erklärten neuen Sinne des Wortes. Seine Musik zur Deklamation der Ariadne auf Naxos 1774 machte das größte Aufsehen, warf wohl auch einen guten Glanz auf Manches in seinen Opern und Operetten.

Wir haben gehört, daß diese neue Unterhaltung früher schon von Rousseau mit dem Pygmalion in Frankreich eingeführt worden war: allein Benda kannte das Stück gar nicht und formte das Wesen seines Melodrams ganz nach seinem Sinne, als teutscher Erfinder einer Abart der Oper, die damals des guten Schauspiels wegen wünschenswerther als jetzt sein mußte. Benda war keineswegs selbst auf eine solche Vereinigung der Deklamation mit der Musik verfallen; der Wunsch der damals sehr berühmten Schauspielerin Brandes hatte ihn dazu vermocht. Bei Abfassung

des Textes, den der Gatte der mimisch trefflichen Virtuosin verfertigte, wurden Engel und Gotter zu Rathe gezogen, und Benda's Musik dazu überragte den ihm unbekannten Pygmalion so sehr, daß Ariadne nicht nur auf allen teutschen Theatern glänzte, sondern auch bald in das Italienische und Französische übersetzt und der Componist selbst nach Paris berufen wurde.

Von jetzt an wurden die Melodramen recht eigentlich Mode und an Fortsetzungen konnte es nicht fehlen. Gotter selbst dichtete darauf »die Medea« für Benda, die sich eines gleichen Ruhmes erfreuete; auch sie wurde bald nach ihrem Erscheinen in Frankreich und Italien heimisch gemacht. Sein Monodram »Pygmalion« gefiel gleichfalls, verbreitete sich aber nicht so weit, unter Anderm auch wohl deshalb, weil die Franzosen ihren in der Musik untergeordneten Pygmalion nicht sinken lassen wollten. Sein Melodram »Almansor und Nadine« sollte anders ausgeschmückt werden und wurde noch mit Arien und Chören durchwebt, ging also in ein zu Gemischtes und fand mit eben so großem Rechte keine Nachahmer, als seine vorzüglichsten Opern mit Unrecht von den Teutschen nicht lange genug festgehalten wurden.

Hätte man im Vaterlande einen so begabten Künstler, der in seiner Musik mit solcher Leidenschaft lebte, daß er neben Friedemann Bach als höchstes Muster aller Zerstreutheit sich merkwürdig machte, getreuer und dankbarer benutzt, es würde einem frischeren Aufblühen der teutschen Oper durch ihn selbst und durch Nacheiferung Anderer

wohl zu Statten gekommen sein. Nachdem sich Anton Schweitzer nach dem Schloßbrande in Weimar, wo er Kapellmeister war, nach Gotha begeben hatte und aus einem Freunde ein Nebenbuhler geworden war, ließ man ihn fallen. Vieles versuchend zog er sich endlich so ganz von der Musik in seine Ländlichkeit zurück, daß er bekannte: »Jede Feldblume macht mir mehr Vergnügen als alle Musik.« So starb er 1795. Sein Nebenbuhler Schweitzer war schon 1787 schlafen gegangen. Von ihm sind außer mehren beliebten Operetten die beiden von Wieland gedichteten, großen Opern »Rosamund« und »Alceste«, die letzte sein sehr beachtenswerthes Hauptwerk.

Wie oft und wie verschieden ist gerade Alceste in Musik gesetzt worden? Schweitzers Composition wurde in Stimmen und im Clavierauszuge gedruckt, da sie sich lange auf den Theatern erhielt. — Teutschlands große Oper hätte nun einen mächtigen Schritt vorwärts thun können, allein die Vorliebe zu italienischen Opern und die Liebe des teutschen Volks zu den Operetten hinderten möglichst.

Zu dieser Vorliebe des Volks für die Operette hatte in Sonderheit Joh. Adam Hiller überaus viel beigetragen, ja er erhob sich ganz eigentlich in seinen anspruchlos schlichten Liederweisen, die seine Werke verschönten, zum Volksliedlinge.

Wahrscheinlich wäre der damals kränkliche Mann gar nicht darauf verfallen, hätte der berühmte Schauspieldirector und Großkünstler Koch in Leipzig ihn nicht um so hübsche Operetten ersucht, wie sie damals in Paris den Leuten Vergnügen machten. Gutmüthig, wie Hiller war, ersuchte

er den beliebten Kinderfreund Weisse um Texte und beide Freunde brachten zuerst 1764 »die verwandelten Weiber« auf's Theater.

Da nun zufällig unter der ganzen im Schauspiel höchst ausgezeichneten Gesellschaft nur wenig leidliche Sänger waren, mußte sich Hiller noch mehr an das Leichte und Liedermäßige halten, als er es wohl unter andern Umständen gethan haben würde. Das war aber eben das Rechte, was am meisten durchgriff, und zugleich das Verdienstlichste, was geschehen konnte. Es gehört weit mehr Geist und Herz dazu, als man für den ersten Anblick meinen sollte, die gegebenen Umstände lebendig und förderlich zu benutzen.

Jedes Jahr folgte anfangs ein neues Stück, und immer waren es die Lieder, die vor Allem wohlgefielen und von Mund zu Munde, selbst in's Ausland gingen. 1767 kam »Lottchen am Hofe« und »die Liebe auf dem Lande.« Noch weit mehr griff »die Jagd« in's Leben ein, deren Text, schon 1770 gedruckt, vor mir liegt.

Daß die Teutschen längst die Hintansetzung ihrer Kunst empfunden hatten, beweist auch hier der Anfang der Widmungsreime an die geistreiche Pflegerin alles Guten, die Herzogin von Sachsen-Weimar Anna Amalia:

Wenn unsre teutsche Schauspielkunst
Nicht Eines Fürsten Schutz, nicht Eines Höflings Gunst
Durch ganz Germanien sich kaum zu rühmen wußte;
Bald Gallien durch Witz, bald Welschland durch Gesang,
Wo sie kaum athmete, sie wiederum verdrang:
Wenn man das kleinste Lob der armen Kunst versagte,
Sobald sie sich nur zu gefallen wagte

Was Wunder, daß sich nie ihr Lob
Zu jener Bühnen Stolz erhob?
Daß Teutschlands Dichter selbst Kothurn und Soccus scheuten,
Und jeden Schritt, den sie darauf gethan, bereuten! u. s. f.

Die Texte sind naiv, charakteristisch und herzlich genug. Wenn auch zuweilen ein Spaß vorkommt, der uns nicht mehr gefällt; die Leute damals waren eben nicht so klug und mäkelig als heute und fanden ihre Lust daran. So ging es denn frisch und fröhlich weiter und wirkte zum Besseren, nebenbei auch für die Musikalienhändler, die eine Auflage von 6000 Exemplaren bis auf das letzte verkauften und Hillern für sein Manuscript baare 50 Thaler gezahlt hatten. Diese Summe hatten auch schon die Hamburger Theatercomponisten für eine Oper richtig erhalten, wozu Mattheson noch bewundernd setzt: »Manchmal erhielten sie sogar etwas mehr.« Die Dichter aber bekamen in der Regel gar nichts, womit sich Herr Felix Weisse gleichfalls begnügte.

1779 veröffentlichte Hiller unter Andern: »das Grab des Mufti«, worauf nur noch einige weniger eingreifende Theaterwerkchen folgten, die aber alle dem Volke zur Freude gereichten und von ihm dankbar aufgenommen wurden.

Von der Zeit an kam auch der teutsche Gesang, vorzüglich durch Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmähling, die Hiller bekanntlich bildete, zu hohen Ehren und stieg immer mehr, so daß, seit der Charlotte Henriette Häser aus Leipzig, eine Reihe teutscher Sängerinnen in Italien selbst Furore machte. —

Mit dem Vater Hiller, wie er von den angesehensten Musikern gewöhnlich genannt wurde, hatte sich mitten im Laufe der Hillerschen Operetten vorzüglich noch unser in Wien 1739 geborener, vom Prinzen von Hildburghausen in Wien begünstigter und höher für das Leben gebildeter Ditters, nachmals Ditters von Dittersdorf, herangearbeitet und zum glücklichsten Componisten teutscher komischer Singspiele erhoben.

Mit Gluck befreundet und von ihm geschätzt, trat er zuerst nach einer Reise durch Italien 1761 mit einigen italienischen Operetten auf z. B. 1767 mit »Amore in Musica,« Als er aber mit seiner teutschen Operette »der Doctor und Apotheker« 1786 in Wien glänzte, durchlief sein Ruhm ganz Teutschland und das Werk erfreute bald auf allen vaterländischen Bühnen; desgleichen »die Liebe im Narrenhause;« »Betrug durch Aberglauben;« 1788 »das rothe Käppchen;« 1789 »der Schiffspatron oder der neue Gutsherr;« 1790 „Hocus pocus;" 1793 »der gefoppte Bräutigam;« 1795 „Don Quixotte;" »der Schach von Schiras;« 1796 »die lustigen Weiber von Windsor« u. s. w.

Leicht und heiter, wie er selbst und sein Vorbild Grétry, waren auch seine Compositionen; seine gute Laune verließ ihn auch in traurigen Lebensverhältnissen, die er sich selbst durch bürgerliche Unsorglichkeit zuzog, bis an sein Ende (1799) nicht, ein echter Volkstonsetzer, der seiner Zeit ungemein lebhaftes Vergnügen zu schaffen verstand.

Nicht weniger sein von ihm geförderter Freund Wenzel Müller, in Mähren 1767 geboren, einer der frucht-

barsten, unerschöpflichsten und beliebtesten Volkscomponisten, der mehr als 200 theatralische Erheiterungsstücke mit den Balleten und Pantominen verfertigte und fast ein halbes Jahrhundert die Menge vergnügte.

Unter seinen beliebten Singspielen stehen oben an: »das Sonntagskind;« »die Prager Schwestern;« das Donauweibchen;« »die Teufelsmühle;« »das Fest der Braminen;« »der Jahrmarkt zu Grünewalde;« »der alte Ueberall und nirgends;« »die Zaubertrommel;« »der eiserne Mann« ꝛc. Wie manche Andere vor ihm pflegte auch er zuweilen am rechten Orte beliebte Volksmelodieen seinen Operetten einzumischen, immer zum Gewinne des Ganzen. Seine Tochter Therese, nachmalige Frau Grünbaum, machte sich als Theatersängerin berühmt. —

Unter die Männer der Zeit, die den teutschen Namen im Fache der Oper höher hoben und auch im Auslande zur Anerkennung brachten, gehört ferner unser gemüthlicher, weicher und gründlich gebildeter Joh. Gottlieb Naumann, merkwürdig durch Schicksal und Leistung.

Ein Verehrer Haffe's, in Italien von Martini weiter gebildet, von dem zuletzt mystischen Tartini gegängelt, in italienischen Operncompositionen glücklich, hatte er doch als Kapellmeister in Dresden das teutsch Eigenthümliche so sehr im Herzen, daß man ihm Unrecht thun würde, wenn man ihn als bloßen Nachahmer oder seiner Weichheit wegen als unwirksamen Kopf ansehen wollte.

Hob er sich nicht auf die höchste Höhe unerschütterlich stehender Kraft, die nur wenig Glücklichen verliehen ist, so

förderte er doch die teutsche Kunst bedeutend, namentlich in seinen Operetten »Elisa;« »Acis und Galathea;« »die Dame als Soldat,« welche letztgenannte als Hauptwerk seiner Operetten galt und zu gelten verdient. Seine »Kora,« die berühmteste unter allen seinen Opern, schrieb er 1780 für Stockholm, wo er das Musikwesen trefflich einrichtete und dafür in den größten Ehren stand; in Kopenhagen seinen »Orpheus.«

Dabei erwähnen wir zugleich, daß Schweden und Dänemark, mit Teutschland im Wesentlichen überhaupt verwandt, stets und am meisten von Teutschen in der Tonkunst gefördert worden sind, welches natürliche Verhältniß zwischen diesen Völkern noch bis jetzt besteht. Damit kann und soll freilich nicht behauptet werden, als hätten sich unter ihnen keine Italiener geltend zu machen verstanden. Das verstanden sie überall nur zu gut: nur kann Niemand sagen, daß sie diesen nordischen Ländern etwas Tüchtiges genützt hätten, was von den Teutschen gar wohl gerühmt werden muß.

Für Dänemark besonders führen wir uns nur die Männer in's Gedächtniß, die das Theaterwesen, wie manches Andere hoben: Friedrich Ludw. Emil Kunzen und seinen Freund Joh. Abrah. Peter Schulze. Der letztgenannte, der hauptsächlich durch seine Volkslieder, wie sein befreundeter Reichardt, beide hierin Nachfolger Hiller's, sich einen dauernden Namen machten, hatte sich bereits 1775 durch seine erste Operette „Clarissa," dann durch mehre Compositionen französischer Operntexte ausgezeichnet,

z. B. »Athalie;« „la Fée Urgele.“ als er 1787 zum Kapellmeister in Kopenhagen ernannt wurde. Seine berühmteste Oper war »Aline, Königin von Golconda.«

In Kopenhagen traf er mit Kunzen zusammen, welcher dort 1789 seine erste treffliche Oper „Holger Danske“ (Oberon), von Baggesen gedichtet, höchst beifällig zur Aufführung brachte. In Prag angestellt, erlebte Kunzen's »Winzerfest« (die Weinlese) 1795 ein seltenes Glück. In demselben Jahre erwählte ihn sein Freund Schulze zu seinem Nachfolger in Kopenhagen, wo er viel zum Besten der Tonkunst wirkte und viele dänische Opern componirte, unter andern »Naturens Röst (Stimme der Natur);« »Ossians Harfe« 1799.

In den neuesten Zeiten machte sich, seit 1810, Friedrich Kuhlau dort als Förderer dänischer Nationalopern berühmt. Gleich seine erste »Röverborgen« (die Räuberburg) fand großen Anklang, »Lulu« aber wurde für seine gelungenste erklärt, so wie das Liederspiel »Elverhöe« (Erlenhügel) und mehre andere großen Beifall verdienten. Er starb 1832. Jetzt noch lebt und wirkt dort, von Allen hoch geehrt, auch als Operncomponist, C. E. F. Weyse, von dem hier nur andeutend gesprochen werden kann, da seine höchst einflußreiche und vielseitige Thätigkeit noch nicht abgeschlossen ist. Die Bildnisse beider teutschen Männer sind vor Kurzem in Kopenhagen dankbar veröffentlicht worden.

Mit Peter Schulze und Kunzen stand, wie gesagt, Joh. Friedrich Reichardt, der 1775 Kapellmeister in Berlin, an Graun's Stelle wurde, ein vielfach kunst-

fördernder Mann, in den engſten Verbindungen. Sein Eifer für die Tonkunſt und ſein Amt führten ihn auch auf mancherlei Operncompoſitionen. „Andromeda,“ der Gluckſchen Weiſe ſich anſchließend, wirkte 1788 bedeutend; auch der erſte Akt des „Protesilao,“ wovon Naumann den zweiten ſetzte, gefiel; noch mehr ſein „Brenno,“ welcher das Jahr darauf mit größter Pracht in Szene geſetzt wurde; Metaſtaſio's „Olimpiade“ gewann ſich 1790 das Lob der Kenner.

Selbſt nachdem er 1794 ſein Amt verloren und ſich in Giebichenſtein niedergelaſſen hatte, fuhr er wie früher in ſeiner Thätigkeit fort, ſetzte »die Geiſterinſel« und mehre Liederſpiele z. B. »Liebe und Treue;« verſuchte mehre Singſpiele von Göthe, als »Claudina von Villabella,« »Lilla,« »Jery und Bätely,« »Erwin und Elwine,« von denen einige ſchon früher geſchrieben worden waren.

Wollten auch manche der Letztgenannten nicht überall anſprechen, was wohl mehr an den ſchwer zu behandelnden Texten liegen mag, ſo iſt doch etwas eigenthümlich Teutſches darin nicht zu verkennen; und da dieſes Teutſchthümliche den meiſten Componiſten dieſes Zeitraums nachgerühmt werden muß, ſo beweiſt eben dieſer Umſtand den Aufſchwung des teutſchen Opernweſens um ſo ſchlagender, je ſelbſtſtändiger jeder der genannten und der folgenden Tonſetzer für ſich ſtand und zu ſtehen ſtrebte.

So componirte z. B. Joh. Rudolph Zumſteeg, der berühmte Balladentondichter, außer der Oper »das Pfauenfeſt« und etlichen andern Theaterſtücken, Gotter's

»Geisterinsel« 1798 ganz auf seine Weise, so daß sie immer noch merkwürdig bleibt. Man findet sie im Klavierauszuge bei Breitkopf und Härtel gedruckt. Gotter's Text sprach die Componisten dergestalt an, daß sein Werk auch von Friedrich Fleischmann, einem wissenschaftlich und vielseitig gebildeten Kopfe, 1796 in Musik gesetzt worden war.

In ganz verschiedener Art wußte sich zu Naumanns Zeit Joseph Schuster, Kapellmeister in Dresden, mit seinen Werken allgemeine Theilnahme zu verschaffen. Früher auf seinen Bildungsreisen nach Italien hatte er sich im leichten Style der südlichen Tonkünstler so große Ehre erworben, daß er in Neapel dem Jomelli selbst vorzogen wurde.

Zum Komischen besonders aufgelegt und stets im leicht Gefälligen sich haltend, wirkten seine Operetten am glänzendsten: »der Alchymist;« »die wüste Insel;« »Jeder bleibe bei seines Gleichen;« »die Geizigen in der Falle;« »Doctor Murner;« »Sieg der Liebe über Zauberei« u. s. w.

Unter den beliebtesten Liederspielen machte sich ferner etwas später, und abermals in eigener galanter Weise, Himmels „Fanchon" geltend. Das Leiermädchen war auf allen teutschen Theatern zu Hause.

Die Zahl der ergötzlichen Operettenschreiber vermehrte Franz Anton Hoffmeister mit seiner »Rosalinde oder die Macht der Feen« u. s. w.; Joh. Schenk mit seinem »Dorfbarbier« u. m. a.

Selbst Franz Danzi, gehört er auch nicht zu den glänzendsten Operncomponisten, verdient wenigstens wegen seiner Oper »die Mitternacht« seine Stelle, als ein Mann, der

über viele Ausländer den Sieg davon tragen würde, sobald Werth und nicht Anerkennung der Menge entschiede.

Seines Lehrers, des originellen und oft sonderbaren Abtes Georg Joseph Vogler's gedenken wir seiner Oper »Herrmann von Unna« wegen, die er 1799 in Kopenhagen auf das Theater brachte, später teutsch in Berlin; »Gustav Adolph« für Stockholm; »Castor und Pollux« für Mannheim; »Samori« für Wien.

Vieles componirte Peter Winter, wofür ihm seine Zeit zu danken hatte; fortdauernden Werth dagegen spricht noch und für die Zukunft sein Hauptwerk »das unterbrochene Opferfest« an.

Diese ganze Periode teutscheigenthümlicher Kraft und Anmuth war eben dadurch so reich an Mannigfaltigkeit geworden, daß die früheren Künstler sich genöthigt sahen, manche mehr öffentliche und weltgefällige Vorzüge sich anzueignen, und daß das Volk nicht einseitig an eine stehende Normaloper, wie besonders in Italien, gewöhnt worden war. So hatte denn der frühere Druck der teutschen Kunst durch unermüdliche Strebsamkeit ihrer Jünger einen Segen gebracht, dessen sich kein anderes Land rühmen kann.

Und dennoch wurden selbst in den Jahren eines freieren Aufschwunges manche sonst anerkannt tüchtige und geehrte Männer, verschmäheten sie es, sich selbst vorzudrängen, von der Mitwelt unbenutzt gelassen. Dahin gehört hauptsächlich der bescheidene und tieffühlende Friedrich Ernst Fesca seiner beiden Opern „Cantemire“ und „Omar und Leila“ wegen, um deren endliche Aufführung neuerdings und immer

noch vergebens von wackeren Kunstfreunden gebeten worden ist.

Müßten wir nun auch viele treffliche Männer, die damals schon werkthätig und preiswürdig eingriffen, ganz entbehren, was wir darum noch nicht wollen, weil wir sie hier nicht namhaft machen können, da sie noch leben, folglich der eigentlichen Geschichte noch nicht verfallen sind; wollte man es uns sogar streitig machen, wenn wir ihrer teutschen Bildung wegen die beiden Italiener Righini und Salieri, den letzten um seines „Axur“ willen, unter den Unsern nennen: so würde sich Teutschland dennoch mit der ganzen übrigen Welt höchst ehrenvoll, schon durch die genannten Männer im Fache der Oper, messen können.

Dem Ganzen aber fehlt noch die dreifache Krone unbestreitbarer Herrschaft. Wer in aller Welt mißt sich mit unserm

Wolfgang Amadeus Mozart,

dem größten der geborenen und erzogensten Tonkünstler, vorzüglich im Fache der Oper. Wer verband wie er tief theoretische Erforschung, immer tiefer sich begründend und hebend, mit dem Angeborenen und voll Praktischen? In wem offenbart sich so liebenswürdige Innerlichkeit des menschenfreundlichsten Gemüthes und so außerordentlicher Reichthum musikalischen Geistes mit so höchst anmuthiger, erregender Frische einer Proteus-ähnlichen Natur?

Das beweglichste Spiel des glänzendsten und doch nie überflitterten, stets in sich selbst gediegenen Reizes in abge-

messen schönster Symmetrie, Fülle und Rundung tritt uns in Mozart wie ein Genius seelenvollster Lebensfreude entgegen. Wahrheit, Natur und Kunst haben sich in ihm wie 3 Huldgöttinnen treu und fest umschlungen. Unverwüstliche Jugendlust vollendeter Herrlichkeit steht glücklich und beglückend in seinen Schöpfungen für alle Zeiten ewig jung, so lange nur gebildeter Tonsinn nicht von den Menschen weicht.

Er ist der außerordentlichste, der größte aller Opernschöpfer, selbst Gluck nicht ausgenommen, dem deshalb seine Größe und Wahrheit nicht verkleinert, nicht im Geringsten geschmälert wird, noch werden soll.

Gluck's Ernst, sein unermüdliches Streben nach Wahrheit des Ausdrucks jeder Situation, seine Richtung zum Erhabenen ist groß und edel: aber dasselbe lebt im tiefsten Grunde in Mozart, nur daß es mit Fleisch und Blut, mit wunderbar liebreizender Lust üppiger Schönheit prangend umschmückt ist. Glucks Seele füllt nur der Ernst, seine Gestalten alle nehmen von ihm einen gewissen antiken Anstrich einer und derselben Großartigkeit, die sich in einem gesunden, aber über die männlichen Erstlingsjahre gealtertem Leibe zeigt. So würdig dieß ist und bleibt, so läßt doch diese großartige Gleichförmigkeit des stetigen Ernstes jene das ganze Leben umfassende Allseitigkeit, jene bewunderns- und liebenswürdige Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, hauptsächlich aber jenes reizvolle Lebensspiel jugendlich heiterer Sinne vermissen, die Schmuck und Wechsel lieben, Alles um sich mit Frühlingsschein verklären, wie im Lande mährchenhafter Zauberei.

Mit diesem Phantasusstabe berührt Mozart alle seine rein menschlichen Charaktergestalten einer Opernwelt buntester Art, die ohne magischen Lampenschimmer und ohne Fernmalerei die lockende Mannigfaltigkeit des frischen Reichthums zwar keineswegs verlieren, aber doch den duftigen Hauch des wundersamsten Reizes wegwischen würde.

Er läßt das tief Charaktertreue nicht zu knochenfest, nicht so hart und starr hervortreten, daß es das heitere Spiel, das weltgefällige, verbannete oder in philosophische Fesseln legte; gibt in freiester, stets zierlicher Beweglichkeit immer das Rechte für fröhliche Erlabung, wie es eben sein lust- und liebegeneigtes, sinnenfrisches und dennoch tief geistig musikalisches Wesen mit sich brachte.

Das ist die höchste und mit Recht geliebteste Größe, die der Weltlust nachgibt, was sie darf ohne Beeinträchtigung des Wahren, das sie sogar fördert, während sie eben mitten im lockenden Spiele das Rechte hebt.

Sein Orchester blüht, jedes Instrument lebt für sich im freiesten Dienste des Ganzen, den Gesang nicht erdrückend, nicht betäubend. Der Bravour des Gesanges selbst bleibt ihr bewundernswürdiger Elfentanz und dennoch dem Charaktergehalte herrschender Geistesgewalt unterthänig, sich ihm anschmiegend.

In Mozart ist allseitige Vollendung der Oper, wie sie sein soll. Wer von der Oper zu viel des Ernstes verlangen wollte, thäte ihr Unrecht und beschränkte befangen ihren bezaubernden Einfluß. In unsers Mozarts Opern ist Wahrheit, echte Jugendlust und der geistreichste Humor,

wie in Shakespeare's Schöpfungen. Seine frühesten, namentlich seine italienischen Opern übergehend, nennen wir nur seinen überreichen, in aller musikalischen Herrlichkeit prangenden, oft zum Erstaunen erhabenen Idomeneo, eine Fundgrube für Opernmusik, wenn auch des Textes wegen für die Bühne nicht genug passend.

Dieses hohe Musikwerk schrieb er 1780 oder nach Andern 1781. Mozart selbst fing das Verzeichniß seiner Compositionen erst 1784 vom Februar an: Alles, was früher geschrieben worden war, wagte er selbst nicht zu bestimmen. Idomeneo war zunächst für München verfaßt worden, wo der große Tondichter gern eine Anstellung genommen hätte, die man ihm jedoch versagte.

Nicht lange darauf erschien »Belmont und Constanze oder die Entführung.« Gerade damals war Constanze Lange seine Braut. Die Gefühle der Zärtlichkeit sind in mehren Sätzen unübertrefflich gesungen. Er selbst erklärte die Arie: »O wie ängstlich, o wie feurig,« für sein Lieblingsstück. Eine kurz vorher geschriebene, bis auf sehr Weniges vollendete Oper „Zaide" ließ der redliche, kunsterfüllte Mann liegen, weil der Inhalt des Textes und folglich auch der Musik der eben genannten den Hauptsachen nach gleich kam. Und er, der oft darbte, wollte der Welt nicht 2 Stücke eines Inhaltes geben! —

1786 folgt in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß »der Schauspieldirector, eine Komödie mit Musik für den Kaiser Joseph nach Schönbrunn.« „Le Nozze di Figaro" vollendete er den 29. April 1786. Diese unübertrefflichste

aller Conversationsopern fand man anfangs in Wien zu schwer und lang, und zog ihr Martin's Una cosa rara weit vor. — Nur nicht in Prag. 1787 den 28. October vollendete er in Prag: „Il Dissoluto punito, o il Don Giovanni.“ Wien nannte dieses einzige Meisterwerk seiner Art anfangs überladen und unmelodisch: nur nicht Prag. — Im Januar 1790 „Cosi fan tutte“ für Wien; 1791 im Juli »die Zauberflöte« für Schikaneder in Wien, wo sie auch zum ersten Male am 30. September aufgeführt wurde; im September „la Clemenza di Tito“ und in demselben Monate in Prag aufgeführt. — Ueber alle diese Opern kein Wort: es gehört ein Buch dazu, was wünschenswerth wäre. Nur noch so viel, daß man unsern Meister hungern ließ, so lange er lebte. Mit seinem »Requiem« beschäftigt entschlief er am 5. December 1791.

Unmittelbar an ihn schließt sich

Louis van Beethoven,

der auf Bergen wandelnde, von Schöpferkraft gigantisch gehobene Genius. So revolutionärem Sinnes er sich auch in allen Andern eigene Bahnen brach, in seiner einzigen Oper »Fidelio« schloß er sich an Mozart, stets zwar sein Eigenstes und Schönstes gebend, aber doch mehr aus dem Orchesterglanze der Instrumente als des Gesanges hervorblühend und so nicht über, sondern neben Mozart stehend. Zu mächtig sprachen die Geister wortloser Dichtung ihre Alleinsprache der Töne in ihm, als daß er sie je auf länger

als Augenblicke hätte zum Zweiten machen, sie dem Gesange dienstbar werden lassen können.

Die Oper wurde 1803 componirt oder doch angefangen. Am 20sten Novbr. 1805 wurde sie in Wien zum ersten Male gegeben, sehr kalt aufgenommen, aber auch nicht sonderlich dargestellt. Man fand weder Erfindung noch Bearbeitung hervorstechend, die Gesangstücke durch zu viele Textwiederholungen zu lang, manche nicht sonderlich charakteristisch und die Begleitung zu wild.

Der Meister arbeitete die ganze Oper um von der Ouverture an; der Abkürzungen waren so viele, daß dabei ein ganzer Akt einging 1806: aber das Werk hatte gewonnen und gefiel besser.

Jedermann kennt die verschiedenen Ouverturen, die im Drucke erschienen sind: dennoch ist die sogenannte erste nicht die erste; es liegt noch eine vor, welche von Herrn Schindler, jetzt Musikdirektor in Aachen, der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel übergeben worden ist und wahrscheinlich bald veröffentlicht werden wird.

1814 war abermals eine neue Umarbeitung vorgenommen oder vielmehr fertig geworden und die zweiaktige Oper gefiel und wurde von Kennern meisterhaft gepriesen mit Ausnahme zweier neu dazu geschriebenen Arien des Kerkermeisters und des Fidelio (mit 4 obligaten Hörnern), welcher hoher Kunstwerth zugesprochen wurde; man fand jedoch, daß sie die Handlung unnöthig aufhielte.

So viel Fleiß und Mühe wendete Beethoven auf sein Werk, und nicht nur auf seine Oper, sondern auch auf

seine Symphonien, in deren Manuscripten sehr vielfache und merkwürdige Umarbeitungen zu ersehen sind. Es mag zum Zeugniß dienen, daß auch ein Genie nicht ohne Nachdenken und Arbeiten sein Gelungenstes nur wie inspirirt aus dem Aermel schüttelt.

In Leipzig und Berlin wurde Fidelio darauf mit lebhaftem Wohlgefallen aufgenommen. Seit 1815 stieg die Werthschätzung desselben immer höher und das Werk steht und erregte nicht nur in Teutschland, sondern selbst in Frankreich und England Bewunderung. Es ist eine Seelenmalerei in Beethovens Weise.

Wer die Leonore (Fidelio) von unserer ersten dramatischen Künstlerin, der Schröder-Devrient, gesehen und gehört hat, weiß vollkommen, was das Werk bedeutet.

Carl Maria von Weber.

Hatte die erste der aufgeführten Opern dieses gefeierten Mannes, »Silvana,« der die Einheit fehlen mußte, weil er die vorzüglichsten Musikstücke aus seinen früheren Opernversuchen darin anbringen wollte; ferner sein Liederspiel »Abu Hassan,« selbst die treffliche Musik zur »Preziosa« im Ganzen nur geringen Antheil erlebt: so änderte sich doch Alles auf einmal so entschieden, nach dem Erscheinen seines »Freischützen« um, daß von nun an der Glanz eines ungeheuern Enthusiasmus selbst seine früher ziemlich unbeachteten Werke des Theaters überstrahlte.

»Der Freischütz,« nach einer Erzählung August Apel's von Friedr. Kind zu einem geschickten Operntexte umge-

arbeitet, ſchlug überall gewaltig durch; man konnte ihn nicht genug wiederholen, und Beethoven ſelbſt urtheilte über dieſe Oper: »Ich hätte es dem ſonſt weichen Männel gar nicht zugetraut. Nun muß er Opern ſchreiben, eine über die andere, friſchweg, ohne viel zu knaupeln. Der Kaspar, das Unthier, ſteht da wie ein Haus, und der Teufel, wo er die Tatze reinſtreckt, da fühlt man ſie auch.« In dem zweiten Theil ſah er freilich »verteufeltes Zeug,« daß er verſicherte bei der wilden Jagd, die Aehnliches in einer ſeiner Symphonien aufzuweiſen hat, lachen zu müſſen. »Es wird aber doch das Rechte ſein,« fuhr er fort; »ſo was muß man hören, blos hören.« —

Kurz in dieſer Volksoper hatte Weber den rechten Griff gethan; ſie ging in alle Welt, nach Frankreich, England und weiter. Schon längſt hatte er ſich namentlich im romantiſchen Liede ausgezeichnet, was auch hier eine gute Rolle ſpielte. Das Volksmäßige war überhaupt ſeine Vorliebe. Gar manches Volkslied hatte er, wie Andere vor ihm, bereits benutzt, auch in ſeinen Opern, und der Eindruck derſelben war unzweideutig geweſen. So blieb er dabei, wußte jedoch, ein durchgebildeter Verſtand und lebenserfahrem, ſtets den rechten Ort zu wählen.

Früher waren zugleich gewiſſe Ecken, Schärfen und Barockheiten einſchneidend und verwundend geweſen; dieſe wurden nun von der Zeit begünſtigt, ja als Originalitäten geliebt; ſie mußten ſeine Schöpfungen mehr heben als ihnen Nachtheil bringen. Dazu geſellte ſich die Vorliebe zu einer ſtarken, übervollen, recht bis zum Uebermaße

sich steigernden Instrumentation, in welcher auch er sich vor Vielen hervorthat und in welche er oft einen überraschend originellen Ausdruck zu legen verstand.

Dennoch hatte die angestrengte Lust, in seiner nächsten Oper der Welt zu zeigen, was er im Ueberflügeln Aller vermöchte, ihn in ein unleugbares, zu grelles Uebermaß verlockt. So viele Schönheiten die Composition seiner von der Frau von Chezy nicht sonderlich gedichteten »Eurynthe« wahrhaftig aufzuweisen hat, eben so viel Geschraubtes und Ueberfülltes muß jeder nicht zu Eingenommene darin anerkennen.

Glücklich für seinen und der Teutschen Ruhm im Fache der Operndichtung war es immerhin, daß er in London den Auftrag zur Schöpfung des »Oberons« erhielt, so sehr wir auch wissen, wie wenig der nach Wieland und Shakespeare zusammengerührte, nicht vorzüglich bearbeitete Text, der von Th. Hell vertheutscht wurde, billige Ansprüche an ein Ganzes befriedigt; welche lastenden Beschränkungen dem Componisten dabei aufgebürdet wurden und wie stark das Werk seinen Tod beschleunigte.

War es ihm auch bei den vereinzelten Zusendungen des Textes nicht möglich, ein völlig in sich abgerundetes Ganze zu liefern, so muß es doch seinem Verstande und seiner Erfindungskraft zum größten Ruhme gereichen, daß er im Absondern der Menschen- und der Elfen-Welt so viel Reizendes, Durchdachtes und Gefühltes leistete. Vorzüglich steht der ganze Zauber des Geisterreiches in einem so originell hellleuchtenden Lichte, in einer Schönheit da, die eben so neu als entzückend ist. Das Geistvolle des Gesanges der Elfenchöre

und das Meisterhafte einer eigenthümlich glänzenden Farbengebung durch Tonwerkzeuge bildet ein neues, von ihm blühend gemachtes Gebiet im Bereiche der Tonkunst. Ist es auch allgemein anerkannt, daß die Unterthanen der lustigen Wunderwelt ungleich besser als ihr Herr und König sind, und besser, als die Menschen: so wird dennoch dieser »Oberon« die genialе Mannigfaltigkeit der teutschen Oper zu einer unvergänglichen Zierde in Behandlung der Geisterwelt gereichen. Weber entschlief in London 1826.

Und so sehen wir uns schon mitten im Leben der Gegenwart, die noch manchen theuern und geliebten Operndichter unter uns sieht und ehrt, darunter Männer, die über alle jetzt thätige Ausländer in Kunstkraft, Geschick und Eigenthümlichkeit würdig hervorragen.

Mit Freude würden wir gleich hier die Vorzüglichsten, wenigstens diejenigen, von denen wir kaum noch eine neue Oper mehr zu erwarten haben, anschließen, wenn nur die vorsichtigste Gerechtigkeit eine Grenzlinie zu ziehen im Stande wäre, die keinen der unerwähnt Gelassenen unverdient beeinträchtigte. Am liebsten würden wir Diejenigen hier sogleich nahmhaft machen, die, ihren eigenen Kunstpfad wandelnd, von dem neuesten Umschwung in der Kunstwelt nicht mit fortgerissen, mit fester Treue einem Ideal des Schönen nachstreben, das ihre Liebe, nicht ihre Eigensucht auf wohlthuende Weise in das Leben rief zur Veredlung der Tonkunst im Allgemeinen und zu lebendiger Erfüllung

irgend einer, von andern Künstlern nicht so individuell gepflegten Gefühlsrichtung im Besondern.

Was aber zu nahe steht, noch nicht durch den Tod verklärt, der alle Aeußerlichkeit mit dem Leibe zugleich vernichtet, läßt sich eher umarmen und überschätzen, als erkennen und durchschauen, woraus von selbst folgt, daß Anderes aus demselben Grunde zu niedrig geachtet werden kann, was auf Persönlichkeiten, nicht auf das Allgemeine bezogen, keine Entschuldigung verdienen würde, sobald das Abgeben des Urtheils nicht geradehin sich als Beruf aufdrängt, was beim Abfassen einer übersichtlichen Geschichte, besonders einer solchen, die das unbekannter Entfernte näher zu erörtern sich augenscheinlich zur Aufgabe machte, keineswegs der Fall ist.

Daß aber Teutschland an vorzüglich meisterhaften Opernsetzern auch unter den noch Lebenden reicher ist, als das Ausland, wird Jeder willig einräumen, der nicht zu befangen mit der Zeit fortgeschritten ist. Die nahmhaft gemachten Meister haben übrigens den hohen Aufschwung der Teutschen auch in diesem Zweige der Kunst schon allein über jeden Zweifel erhoben. Und dennoch sind in der neuesten Zeit auch selbst in Teutschland Lücken entstanden, deren Beschaffenheit später noch anzudeuten ist.

Meinungen und Andeutungen über Operntexte.

So lange die Oper beſteht und ſich verwandelte, iſt nichts in ihr ſtehender geblieben, als die Klage über ſchlechte Operntexte; in allen Landen erſcholl das ſchlimme Wort, wovon wir ſchon Manches berühren mußten. Die teutſche Oper konnte in den erſten Zeiten ihres volksthümlichen Aufſchwunges, der Lage der Dinge nach, kein beſſeres Schickſal hierin haben, als die fremde. Daher ließ ſich unter Anderem ſchon der alte wackere Joh. Ad. Scheibe über das Opernweſen ſeiner Zeit, um 1730, ſo vernehmen: »Es herrſcht in den allermeiſten Opern ein ſo niederträchtiges und abgeſchmacktes Weſen, daß man ſich billig wundern muß, daß es noch Leute gibt, die dergleichen ungereimte Ausſchweifungen hören und bewundern können.« Zuträglicher als Klagen ſind Bedenken und Verbeſſerungs-Verſuche. Wenden wir uns zu ihnen.

Um nicht weitläuftig zu werden, mögen die Hauptmeinungen Joh. Georg Sulzers zum Grunde gelegt werden, da seine allgemeine Theorie der schönen Künste großen Einfluß gewann. Ganz mit Unrecht wird dort dem Leichtsinne der Neuern zur Last gelegt, daß sie in ihren Opernstreben diese Vereinigung aller schönen Künste erniedrigt hätten. Wir haben dagegen bereits gesehen, daß Frankreich durch Quinault mehr Ordnung und galanteren Anstand, aber auch mehr Ruhmredigkeit und falschen Pathos in die Oper brachte. Es mußte aber in Frankreich der Text schon dadurch gewinnen, weil unter diesem Volke die Poesie weit weniger als in Italien dem Glanze der Musik untergeordnet stand, was sich sogar noch in Metastasio's Operntexten kund thut, die bei allem Guten für den Gesang, namentlich in den musikalisch gewählten Worten der Arien, doch an einem ewigen Einerlei verliebter Klagen leiden.

Nach Arteaga's Verhandlungen darüber fing man an, das Unnatürliche der Operntexte nicht in verkehrter Verbindung, sonder im Wunderbaren selbst zu suchen, was nun auch Sulzer entfernt wissen wollte. So verbreiteten Anklang diese Behauptung auch unter den Theoretikern fand, so wenig Erfolg zeigte sich zum Glück im Praktischen. Man fuhr fort, das Wunderbare zu begünstigen und nur bald mit mehr, bald mit weniger Glück das Uebertriebene zu mäßigen. Immer noch wird Don Juan vom Teufel geholt; es wandeln steinerne Bilder; Oberons Zauberhorn ertönt; man gießt Freikugeln; läßt schöne Nixen Ritter und Fischerknaben verführen u. s. f.

Was sollte wohl aus der Oper werden, wenn ihr das Land phantastischer Zauberei verschlossen werden könnte? Es ist ihre eigentliche Heimath. Sie ist ein angenehmer Traum, ein Flug in romantisches Land. Auge, Ohr und Gefühl sollten in der Oper möglichst ergriffen, in ein Fernland versetzt werden, das außerhalb des Werkeltebens seine Sonntagskinder ohne Mühe labt. —

Man spricht viel von Natur in den Künsten und hätte Recht, wenn nicht oft genug Unnatur damit auf den Thron gesetzt worden wäre. Dadurch wird der Mensch noch nicht unnatürlich, daß er sich schmückt und nicht nackt geht, wie der Wilde. Der Kunst eigenthümlichste Natur ist die Phantasie, die nach neuen, selbstgeschaffenen Zusammenstellungen verlangt, deren rohes Material ihr die große Natur liefert, die uns umgibt.

Daraus bereitet sich der Mensch, seiner Natur gemäß, etwas Eigenthümliches, was die große Natur freilich nicht aufzuweisen hat. Wir weben Stoffe, bauen Häuser, Verse und Melodien, das Leben aus dem Niedern zu heben, und singen in der Oper ohne Unnatur. Vielmehr wäre ein Menschenwesen unnatürlich, in dem sich nichts zeigte, als was in der Außennatur sein völlig gleiches Gegenbild fände.

Vom Idealen, Phantasiegeschaffenen ist bis zum Wunderbaren nicht weit, was Geschöpfen eigen sein muß, die aus Sinnen und Geist bestehen. Je mehr Phantasiemrichtungen, je mehr Künste sich, wie in der Oper, vereinigen, desto nothwendiger und vorherrschender wird das Wunderbare, Seltsame, Freigeschaffene, Ideale. Nur darf die Liebe der

Phantasie zum Wunderbaren nicht so weit gehen, daß sie den festen Boden der Wirklichkeit ganz verläßt; sie würde sonst in ein Ungemessenes und darum nicht mehr sinnlich Auffaßbares sich verlieren.

Das verständige Prinzip der Einheit muß dergestalt in Anspruch genommen werden, daß es die bunte Welt schimmernder Phantasie in einen geschickten Zirkel schließt, als wodurch die Herrlichkeiten der frei zu gestaltenden Welt der Phantasie erst überschaubar und genußbringend werden.

Diesen festen Gang, den klaren Zusammenhang des Ganzen hat vor Allem der Textverfasser zu liefern, denn Worte und Handlungsweisen geben Bestimmtes, die Töne nicht, die in's Reich der Ahnung und einer dunkeln Gefühlswelt führen. Ton- und Dichtkunst müssen sich also durchaus in der Oper freundlichst vereinigen; keine darf die andere vernachlässigen oder gar zur Sklavin machen wollen.

In italienischen Opern hat sich nicht sowol die Tonkunst, als vielmehr der verzierte Gesang viel zu sehr die Herrschaft angemaaßt, als daß Italien jemals im Stande gewesen wäre, das höchste Bild einer in jeder Hinsicht vollendeten Oper zu verwirklichen, die ein mit Gesang und Tonspiel durchklungenes Drama sein muß.

Die Gesetze des Dramatischen müssen also in ihr durchaus fest gehalten werden. Es werden also Wahrscheinlichkeit der Handlung, selbst im Wunderbaren, gute Folge der Szenen, spannende Verwickelung und befriedigende Entwicklung, wirksame Zusammenstellung verschiedener Charaktere und bestimmte Zeichnung derselben gar nicht fehlen dürfen.

Das Alles iſt Sache der Dichtkunſt, die allein die Klarheit der Idee zu geben vermag, wie die weſenhafte Anknüpfung derſelben gleichfalls nur allein durch das Wort und die Situationsfolge ausgeſprochen werden kann. Je wichtiger für die Erörterung oder Erklärung des Ganzen eine Situation iſt, das heißt, je mehr durch ein Zuſammentreffen der verſchiedenen Charaktere, durch treffend gezeichnete Beſchaffenheit der Richtung und Abſicht eines jeden Einzelnen ſich der Fortgang des Ganzen fördert und hebt entweder in Verwickelung oder Entwirrung, deſto genauer und ſcharfeindringlicher wird der Dichter zu zeichnen haben, damit er der Muſik nicht ſo nachtheilig werde, als ſich ſelbſt durch Verdunklung des Zuſammenhanges. Er hat die Verbindung des Ganzen und die Urſachen, aus denen die Fortſchreitung hervorgeht, auszuſprechen, da dieß der Muſik ſchlechterdings unmöglich iſt, die nur Leidenſchaften und Gefühle ſchildern kann.

Soll und muß aber dieſes Feld der Muſik in der Oper bleiben, ſollen beide Künſte ſich wie zwei liebende Schweſtern beachten, ſo hat ſich nothwendig der Dichter zu hüten, ein in Worten *vollendetes* Drama zu liefern.

Verlangte *Sulzer* in Uebereinſtimmung mit *Arteaga* vollends, daß der Operndichter eine eigentliche *Tragödie* zu liefern habe, ſo beruhete dieſes auf völligem Mißverſtand, der aus geſchichtlichem Irrthume zunächſt hervorgegangen war. Die erſten Operndichter hatten ihre Verſuche, wie wir zeigten, aus Vorliebe für Nachahmung der alten Griechen, Tragödien genannt. Man ſetzte dieſe Verſuche über-

schwenglich hoch und bemerkte nicht einmal immer, daß diese Reime den Namen Tragödie mit völligem Unrecht führten; es waren keine. Das beste Trauerspiel würde auch in der That die schlechteste Oper sein.

Das Trauerspiel wie das Drama der Sprache für sich im Allgemeinen setzt Lagen und Verhältnisse auseinander, folgert, läßt mit Bedacht Eins aus dem Andern sich entwickeln, bringt Grund und Scheingrund, beschreibt mit zusammenhangender, ausgeführter Rede ꝛc., denn hier ist der Dichter Zeichner und Maler zugleich, liefert das ganze Bild bis in das Feinste ausgearbeitet. Das geht in der Oper nicht an. Hier ist er nur Zeichner der Umrisse des Bildes, gibt Verbindung, Gruppirung, Charakterausdruck jeder einzelnen Figur, deutet Licht und Schatten in großen Zügen an; Farbengebung, Ausmalung und Schmelz überläßt er dem Tondichter.

Der Ausdruck des Wortdichters muß folglich kurz, stark, bestimmt, massenhaft sein, damit der Tondichter in Anbringung der Gefühlsverknüpfungen, Empfindungsverschmelzungen und Steigerungen gleichfalls als Dichter sich zu zeigen Gelegenheit erhalte.

Ein Operntextbuch, das bei Lesung desselben zu sehr befriedigt, worin man nicht hier und dort, oft gerade in Hauptsituationen, auf den ersten Anblick etwas Lückenhaftes, Klufartiges fühlt, ist gerade darum ein verfehltes: es gibt für sich zu viel und läßt der Musik zu wenig. Der Operndichter beweist seine Kraft und Tüchtigkeit nicht in breiter Rede, sondern in reicher Erfindung und Verknüpfung leb-

hafter Situationen, die eine ſchöne Ausſchmückung hauptſächlich durch Töne nicht blos zulaſſen, ſondern fordern. Die Muſik muß ſchlechthin zur Vollendung des reichen Gemäldes nothwendig ſein, wenn die Operndichtung Werth haben ſoll. Gerade im Ueberſpringen deſſen, was dem Darſtellungstalente des Tondichters gehört, wird ſich ein großer Wortdichter eines Operntextes hervorthun.

Die Situationsverwebung darf ſelbſt in den verwickeltſten Momenten keine weitſchweifige Worterörterung fordern, um von den Hörern klar aufgefaßt zu werden, am allerwenigſten da, wo die Muſik lebhaft einzugreifen hat, weil in ihren Tönen das reiche Wortgemälde verſchlungen wird und im Tonmeere gänzlich verſchwimmt.

Der Text darf alſo ſeine Kraft weder in Sentenzen noch in Reflexionen ſuchen, ſondern muß Alles auf Handlung und Gefühl unmittelbar bezogen, berechnet haben, ohne dadurch der Phantaſie zu ſchaden. Herz, Sinn und Einbildungskraft müſſen friſch und vor Allem beſchäftigt ſein; das Verſtändige oder Abſtrakte muß ſich nur wie ein heimlicher Geiſt im Hintergrunde magiſch durch das Ganze ziehen, ſo daß es der Phantaſie aufhilft, die in ſtets rüſtiger Wechſelwirkung mit dem Gefühle ſich ſehen muß.

Die Oper muß ein Phantaſieſtück ſein, das nur das Allgemeine aus der Wirklichkeit des Lebens nimmt und idealiſirt. Der Gedanke hat dabei nichts zu thun, als durch eine Idee eine Reihenfolge von Gefühlszuſtänden in ein Ganzes abzurunden, dem jedoch nicht zu viele, aber auch nicht zu wenige lyriſche Tonentwickelungen anvertraut werden

dürfen, weil sonst die Handlung, als der feste Halt, Grund und Boden des Ganzen, sich zu stark verflüchtigen und den Eindruck völlig in ein Unbestimmtes zerflattern lassen würde, im andern Falle, bei zu geringen lyrischen Seiten, die Musik nicht genug Reiz gewinnen könnte.

Die Handlung selbst, als die Hauptsache, muß leicht überschaulich, also nicht zu verwickelt, nicht schleppend, weder durch zu lange Erzählungen noch unförderliche Einschiebsel irgend einer Art, und folgerecht fortschreitend sein, also Anfang, Mittel und Ende haben.

Sorgt der Dichter noch dabei für gehörigen Wechsel und für äußern Glanz; weiß er die Hebel der Sinnlichkeit nicht nur ohne Nachtheil des innern Gehaltes, sondern zum Gewinne desselben in Bewegung zu setzen, indem er dem Maschinenmeister Gelegenheit gibt, sich geschickt zu bewähren; versteht er am rechten Orte ein Tänzchen anzubringen, denn warum sollte wohl der Tanz verbannt sein? weiß er sich in diesen Verschönerungen bald freigebig bald sparsam zu erzeigen, denn nichts nutzt sich schneller ab und wirkt erdrückender auf die Länge, als Pomp und Ueberladung: so hat er ein Meisterstück geliefert, dessen Schönheit beim Lesen nur von Erfahrenen gebührend geschätzt, hingegen beim Zusammenwirken aller dazu erforderlichen Künste von Allen mit größter Lust empfunden wird.

Selbst die Beachtung der Dekorationen ist kein gleichgiltiger Punkt für ihn, so wie es für den Sänger keiner ist, die Wahl seiner Kleidung mit Rücksicht auf die Dekorationen des Stückes zu bestimmen. —

Frische und Wechsel bei bewahrter Einheit wirken stets erwünscht; der Wortdichter hat sie mit kräftigen Strichen wohl zu gruppiren. Er hat demnach nicht genug gethan, wenn er nach Göthes Ausspruche dem Musiker einen hübschen Cannevas übergibt. Was nützt der Cannevas, wenn nicht tüchtige Ferngestalten darauf gezeichnet sind, nach deren Freiconmrissen der Musiker färbt und schattirt?

Aus diesem Grunde lasse Niemand zu viele Kraftszenen, noch weniger solche, die das Herz wie gebannt an sich ziehen, auf einander folgen; denn ein Reiz erdrückt den andern. Dazwischen werde der Hörer aus den Banden des erschütternden Gefühls wieder frei gemacht, was am Besten durch Naives und heiter Komisches, was dem derb Komischen entgegengesetzt sein mag, geschieht. Die Zeit ist doch wohl vorüber, wo man es erst noch zu erhärten hätte, daß Naives, Freundliches und heiter Komisches auch einer ernsten Oper nicht nachtheilig, vielmehr vortheilhaft ist.

Die Oper ist ein freundliches, ergetzliches Spiel verschwisterter Künste, und wer sie zu ernst nimmt, thut ihr Unrecht. Aeußeres und inneres Vergnügen in Vereinigung ist ihr höchster Zweck. Daraus geht von selbst jene Lebensveredelung hervor, die sicherer zur Glückseligkeit des Menschen durch Erheiterung leitet, als wenn man der Oper vorschreiben wollte, wie es Einige in guter Meinung gethan: »Man richte sie so ein, daß ihr Einfluß zur Förderung der Tugend und zur Unterdrückung des Lasters angewendet werde.« Man würde damit nichts Anderes thun, als die Leute aus dem

Theater heraus und grades Weges in die Schönfärbereien des Lasters hinein führen.

Man braucht nicht zu sorgen, daß durch ihr Spiel die Leidenschaften empört und verunreinigt würden, wo sie es nicht schon sind. Das Ideale veredelt an und für sich. Wo aber irgend einmal Rücksichtloses und Freches herrschte, da war das Volk nichts besseres werth. Es sind Ausnahmen des Verfalls zunächst der Gesittung und dann erst der Künste, nie umgekehrt. —

Wo die Künste nicht zur Tollheit gezeifelt werden, da sind sie anmuthig oder großartig; das ist ihre Natur.

Endlich ist es der Oper angemessener, ihr Ende sei erheiternd und nicht tragisch, wie es vom Anfange an und meist immer war. Das eigentlich Tragische verlangt lichtvollen Blick in die Seelenzustände, welche die Oper nicht geben kann, soll die Musik nicht zur Magd der Dichtkunst gemacht werden, was die letzte nie verlangte. Wo aber ersehnte Gerechtigkeit wie in der Semiramis, im Don Juan u. s. waltet, da ist nichts Tragisches, sondern Freundliches im höhern Sinne waltender Gerechtigkeit. Was darüber hinaus geht, ist Uebermaaß. Man ernste nicht, wo gespielt werden soll.

Ideal eines Operncomponiſten.

Der hohe Genius irgend einer Kunſt iſt vielſeitig; er umfaßt eine Welt, bringt in's Leben der Erſcheinungen, und indem er jedes Mal das Unterſcheidende derſelben trifft, führt er es zugleich höher und veredelt das äußerlich Gegebene mit dem Glanze ſeines Ideals. So Mozart. Dergleichen Allgemeingenien irgend einer Art ſind ſelten; meiſt führt die individuelle Neigung, vielleicht auch ein gewiſſes, wenn auch nicht völlig klares Bewußtſein überwiegender Anlagen für einen namhaften Theil der Kunſt zu einem beſondern Fache. Glücklich, wer aus keinem andern Grunde ſein Beſonderes im Fache irgend einer Kunſt ergreift. Dem Fache der Oper widmet ſich leider Mancher, weil er am ſchnellſten und ausgebreitetſten, auch nur bei einigem Glücke, dadurch zu Anſehen und Vortheil zu kommen hoffen darf, wenn auch nur für eine kleine Zeit.

Zu einem guten Operncomponiſten gehört, Muſikkenntniß aller Art vorausgeſetzt, vor Allem ein glückliches Auf-

faſſungsvermögen des menſchlichen Lebens in ſeinen verſchiedenartigſten Richtungen. Er muß jenen beweglichen Sinn beſitzen, der ohne Anſtrengung gern und theilnehmend mit dem Traurigen weint und mit dem Fröhlichen lacht, muß ſich ſchnell aus einer Lage in die andere, und zwar, ſo weit das bei der Leichtbeweglichkeit möglich iſt, von ganzer Seele, immerhin doch etwas flüchtig und für kurze, aber auch nicht zu kurze Dauer ſchicken, und die Angelegenheiten Anderer oft wiederholt und neu zu den ſeinigen machen können, damit er ein Vorbild habe, wie und wann er es braucht.

Des Schauſpielers Wahlſpruch: »So laßt mich ſcheinen, bis ich werde,« muß gewiſſermaaßen auch der ſeinige ſein. Es iſt nicht ſo erforderlich, daß er ſich im Leben ſelbſt, als Menſch, in ſeiner Handlungsweiſe durch feſt Charakteriſtiſches auszeichne, als daß er für Vieles reiche Anlagen in ſich trage, ſo daß er nach vielerlei Richtungen hin auf mancherlei Weiſe etwas Vorzügliches ſein könnte, wenn er wollen könnte, wenn er nicht zu ſpielend, flüchtig und leicht wäre. Seine Feſtigkeit erſtreckt ſich nur auf die vorübereilende Vorſtellung, nicht nothwendig auf die ſtehende, anſtrengende Wirklichkeit des Lebens.

Es gäbe ungleich mehr Künſtler aller Art, wenn alle mit Kunſtanlagen Begabten nur ſo viel Beſtändigkeit und Ausdauer hätten, als zur Vollendung des Spieles gehört. So lange aber das Spiel dauert, ſo lange muß der Künſtler durchaus mit Liebe beſtändig ſein in friſcher Nachbildung oder Vor-Augen-Stellung irgend eines Bildes, das gewöhnlich der Wirklichkeit und der Dichtung zugleich angehört.

Diese geschmeidige, fügsame, nachbildende und doch auch selbstbildende, im Anschmiegen schöpferische und erhebende Natur muß der Operndichter wie der Componist in viel umfangreicherem Maaße besitzen, als der Schauspieler und Sänger, der es nur mit Einem zu thun hat, in welches er sich hineinspielt, während der Tondichter sich in eine kleine Welt auf einmal hineinzufühlen, sie aus dem Gefühle herauszuschaffen und aufzuzeichnen hat, was längere Zeit in Anspruch nimmt.

Ein naturgerechtes Treffen der Verhältnisse, ein frisches Eingreifen in die Reihen der vom Dichter gegebenen Personen, ein klingendes Beleben ihrer Art gemäß muß ihm eigen sein. Jeder Charakter muß sich nicht blos in und für sich selbst in allen seinen Schattirungen deutlich und angemessen schön in des Tonsetzers Vorstellung entwickeln bis zur Fülle, daß er sich wie von selbst in äußerlichen Zeichen aussprechen und Andern deutlich vor die Sinne stellen kann: er muß auch, und dieß ist das Vorzüglichste, im genauen, im schönsten Gleichmaaße zu den übrigen darzustellenden Charakteren stehen; muß seine Stelle so erfüllen, daß er, sich selbst genug thuend, den übrigen nichts weniger als nachtheilig, vielmehr bestens förderlich werde. Jedem Einzelnen muß also, wie in einem wohleingerichteten und klugkräftig beherrschten Staate, sein volles Recht werden bei aller Unterordnung der einzelnen Glieder, deren jedes sein bestimmtes Theil zum Besten des Ganzen beitragen muß, und die Untergeordneten auch hierin nicht wenig, damit des Handgreiflichen nicht zu wenig sei, viel-

mehr auch in den Nebenpartiem eine ergetzliche Wohlhabenheit herrsche.

Der Operncomponist hat das vom Dichter skizzenhaft hingestellte, gewissermaaßen noch Gerippen ähnliche Werk, das außer gesundem Marke nur noch mit Muskeln, Adern, Nerven und Haut versehen, dem äußern Anscheine nach nur nothdürftig lebenskräftig, innerlich aber kernfest und gesund sein muß, in sich aufzunehmen und zu pflegen, das Ganze bis in das Kleinste zu durchdenken, zu durchfühlen, so daß er durch sein Ordnen und Pflegen, durch sein Bilden und Gestalten jedem die Fülle und Rundung, die ihm gebührende Schönheit der Form gibt, wobei er jedoch immer auf das Fleißigste zu sorgen hat, daß es auch im Innern tiefer, heller und gemüthvoller werde.

Er hat die Umrisse des Dichters in volles Licht und anziehende Schatten zu setzen und die ihm zum Ausfüllen überlassenen Lücken, die Uebergänge von Einem zum Andern zu malen in ausdruckvollen Tönen, und ihnen den Stempel der Vollendung aufzuprägen.

Ist ihm das Alles gelungen, sind ihm die einzelnen Charakterzeichnungen klar, ist ihm die Zusammenfügung des Einzelnen, das Verhältniß des Einen zum Andern deutlich: so wird er noch überdieß mit allem Fleiße für einen gewissen Grundton, für eine Grundfarbe zu sorgen haben, die über das Ganze sich ergießt, die es in ein eigenthümliches Licht setzt. Durch diesen frischen, eigenthümlichen Hauch wird das Gebilde erst Eigenthum eines bestimmten, namhaften Meisters, der sich selbstständig zeigt, ob er gleich in Anlage und

Form einer namhaften Schule und einer erkennbaren Zeit angehörig sich kund gibt.

Dieser Hauptgrundton, ernst, scherzhaft, schalkhaft, gemischt, in einer nicht anzugebenden Reihe der mannigfaltigsten Modifikationen, muß schon in der Ouverture verlautbaren, die überhaupt nichts anderes, als ein kleines Abbild des folgenden Werkes in so weit sein muß, daß sie gerade für den Ton, für die Grundstimmung empfänglich macht, in welchem und für welchen eben gespielt werden soll. Es ist Eins, ob eine und die andere Melodie des Werkes schon hier anklingt oder nicht, darauf kommt die Hauptsache nicht an, jedoch daß sie kein zusammengeflicktes Potpourri werde, was den Namen einer geistvollen Einleitung nicht verdienen kann.

Die Schilderung der Charaktere muß allerdings wahr, echt und treffend sein, darf aber doch nie so tief und vollernst in einem Gegenstande versunken sich zeigen, als es, fern von der Bretterwelt, zuweilen gewünscht, ja wohl gefordert werden darf. Das Schönheitsgesetz herrscht in der Oper, in der sich so viele Künste vereinen, sehr bedeutend vor, weit mehr noch als überall, wo eine Kunst es nur mit sich selbst, höchstens noch mit einer einzigen andern zu thun hat.

Und doch hat jede einzelne Kunst für sich allein schon gewisse Grenzen, die sie nicht überschreiten darf, über welches hinaus das getreue Nachbilden eines Naturmoments nur unüberlegt und widrig erscheinen würde. Laokoon schreit vor Schmerz, aber nicht wie ein wirklich von Schlangen Umwundener, nicht wie die Ausruferin auf Hogarths Kupfer-

tafeln, die als Karrikatur schreien und lächerlich werden soll. Der Schmerz muß wahr, aber die äußeren Stellungen müssen schön bleiben.

In der Musik ist das nicht weniger nothwendig, und in der Opernmusik, die ihr eigenes und das Recht so vieler anderen Künste zu bewahren hat, ganz besonders. Das Häßliche kann hier nur bis auf einen gewissen Grad erlaubt sein; so auch das Traurige, das Ernste. Man vergesse nicht, daß gespielt wird, und zwar so eingänglich als möglich. Das Spiel muß allerdings wahr sein, nur stets mit Entfernung des Unschönen, so weit es die Richtigkeit der Sachandeutung nur immer zulassen will.

Diesen Punkt, diese Linie überall zu finden und festzuhalten, ist das Schwierige. Eine gewisse Art eines verschönernden Wolkenhimmels muß über dem Ganzen, gleich einem Firmament, ausgespannt sein. Keine Gewitterschwüle darf den schwersten Druck erreichen: aber es wittert; kein Seufzer darf die Seele zu schwer einengen: aber sie seufzt. — Das Ganze sei ein Spiel, aber ein inhaltvolles, das zur Wahrheit führet, das in Lust Lust zu ihr erweckt und die Hörer angenehm für sie entflammt.

Das ist das Ziel, was der Operncomponist zu erreichen hat. Mittel dazu hat er genug, ja überflüssig, so daß er am meisten sorge, nicht über die Schranken zu schreiten. Ihm hilft der Reiz schöner Dekorationen, glänzender Aufzüge, Sonne und Mond, Land und Meer, schöne Gestalten, lockende Tänze und Sängerinnen; selbst die Kraft des Dichters steht ihm bei und macht ihm den Pfad eben

und anmuthig. Dazu dient ihm das ganze Heer der Instrumente mit allen ihren herrlichſten Eigenthümlichkeiten.

Dieß Alles lerne er für ſeine Zwecke benutzen. Er ſtrebe nie die andern Künſte zu verdunkeln; er ſtellt ſonſt in Schatten und Nachtheil, was er zu ſeinem eigenen Vortheil verwenden ſollte. In Allem, was nicht in's Reich der Töne gehört, hat er nichts weiter zu thun, als gelten zu laſſen; je weniger herrſchſüchtig er ſtolzt, deſto beſſer wird er ſiegen, deſto ſchönere Triumphe wird er feiern.

Rechte Töne haben für die meiſten Hörer den Vorzug anziehender Fremden; man legt gern mehr in ihre Reden, als darin liegt, ſchon des ungewohnten Accentes wegen, und weil man ſie meiſt nicht völlig verſteht.

Nichts iſt phantaſtiſcher, als die Stimmen der Inſtrumente. Genien und Nymphen, Olymp und Walhalla zaubern ſich aus ihnen hervor. Er laſſe ſie liſpeln, er laſſe ſie toben, je nachdem es wohlgethan iſt, d. h. mit Takt und Angemeſſenheitsſinn. Nur laſſe er nicht ſtets liſpeln, nicht ſtets blaſen und pauken; das Eine ermattet, das Andere betäubt. Dem klugen Wechſel gebe er ſein anerkanntes Recht; er ſtehe über ſeiner Schöpfung mit Kraft und Milde, wie eine höhere, freundliche Gewalt.

Das geheimnißvolle Reich habe er durchwandelt, wie Odyſſeus den Tartarus und Muhammed die 7 Himmel; er kenne ihre Sprache und liebe ſie: aber er beſchwöre ſie nicht mehr, noch zahlreicher herauf, als der Zweck eines wahrheitvollen und ſchönen Spieles es ihm geſtattet. Es möchte ihm ſonſt ergehen, wie dem Zauberlehrlinge, und die

Besen werden Wasser auf Wasser gießen bis zur Sündfluth. Vor allen Dingen wolle er nicht gelehrt thun, es paßt nicht zum Spiele. Nirgend wird die Unkraft unkräftiger, als wo sie über ihre eigene Grenze schreitet. Er handhabe und beherrsche seine Kunst mit Wohlgefallen.

Nie male er mit seiner Orchesterbegleitung in's Kleine; er gibt kein Miniaturbild, kein Bildchen für ein holländisches Zimmer. Er arbeite mit großen sichern Strichen und überfülle nichts, damit es im Raume deutlich wirke und nicht in eine unklare Masse verschwimme.

Ganz besonders lege er die vorherrschende Kraft und Schönheit in Melodie und Harmonie der Sänger und wisse die Herrlichkeiten menschlicher Stimme zu nutzen. Aber auch ihnen gebe er leicht Eingängliches, rhythmisch Wirksames mit der jedem Charakter angemessenen Beimischung des erlaubt Glänzenden, denn er spielt, wenn auch zu edlem Zwecke.

Vermag er es noch, die Reizformen des vor Allem wirkenden Gesanges mit den Theil- oder Gesammtschönheiten der bewegt wechselnden Instrumente in eben so verständige als feingefühlte Uebereinstimmung zu bringen und alle Nebenwerke so fleißig und geistreich auszustatten, jedoch nie bis in's Kleinliche, daß sich bei jedem neuen Anhören wieder neue, früher überhörte Schönheiten entfalten, die stets in einem solchen Verhältnisse zum Ganzen stehen, daß sie die herrschende Grundtonfarbe nur noch mehr heben und glänzender machen, sie aber nirgend verdunkeln oder in zu grelle Schatten stellen: so ist er ein Operncomponist, der unter die Meister gehört.

Revolution im Reiche der Oper.

In Italien war die Herrschaft über die Oper von den Zeiten ihrer Volks-Verbreitung und schöneren Formgebung an demokratisch, was kaum anders sein konnte, da man einmal das Wesen der Tonkunst in Ergötzung gesetzt hatte. Was der Menge gefiel, war das Rechte, das zu Erstrebende. Die Veredelung der äußerlichen Form mußte demnach Hauptsache werden, was nicht unrecht ist, sobald das Innere eines guten Ausdruckes nicht zu sehr dadurch in den Hintergrund gestellt wird.

Leistete nun auch Italien für angenehme Form des Melodischen wahrhaft Zweckdienliches und sehr Dankenswerthes, was auch vom Glücke reichlich verdankt worden ist: so lag doch der Grund des Unbestandes schon in jener demokratischen Verfassung, die überall und besonders in den Künsten das Bedenklichste und Gefährlichste ist. Willkührlicher als jede andere gestellt, und übermüthiger in ihren Anmaßungen, muß der Masse von Allen, die gelten wollen, geschmeichelt werden. Wer gefeiert werden will, darf keinen

höhern als den alten Grundsatz anerkennen: Willst du die Menschen zu etwas bringen, so errege die Leidenschaften, die für deinen Zweck nöthig sind. —

Hätten daher auch die von Scarlatti eingeführten Formen, so hilfreich sie waren, weit weniger Mängel an sich getragen; hätte das zu Ausgedehnte, Breite und Gleichmäßige den Wunsch nach Veränderung auch nicht so sehr, selbst in den Augen der Einsichtsvollen, erhöht: die Umformung wäre dennoch eingetreten, denn der oberste Ausspruch über Recht und Gerechtigkeit war in falsche Hände gelegt.

Nur der Stolz der Italiener auf ihre allenthalben so hochgeehrte Opernmusikart, die Geld und Ehre in's Land brachte, konnte die einförmigen Längen ihres Arienschnittes so lange unangerührt lassen, als es geschah.

Unterdessen hatte die nie weit sehende Menge, von ihrem augenblicklichen Vergnügen gelenkt, bei allem Stolze auf ihre Maestri, ihnen dennoch die Zügel der Oberleitung von den Sängern aus den Händen winden lassen, die freilich damals auf eine Höhe sich gehoben hatten, die den Italienern nicht geringere, ja noch größere Vortheile und fast noch mehr augenblickliches Vergnügen gewährte, als ihre Componisten selbst. Diese Gesanghelden zwangen die Satzmeister, die Aria di Bravura nach ihrem Ermessen und ihrer Kehlfertigkeit auszubilden und da anzubringen, wo sie es für ihren Applaus am zweckdienlichsten fanden.

So war denn der Volksbeifall die Herrin der Sänger, die Sänger Herren der Tonsetzer. Man mußte sich also gegenseitig überbieten. Glanz und Ohrenkitzel wurden erste

und letzte Zielpunkte alles künſtleriſchen Strebens. Die Verkünſtelung machte alſo, wie gewöhnlich, die Kunſt nieder, das Erſtaunen unterdrückte das Gefühl und der Verfall war da, obgleich die Luſt auf immer höhere Spitzen getrieben zu ſein ſchien.

In allen äußerlichen Gewandtheiten, Zierlichkeiten und Coloraturen hatten ſich Italiens Sänger ungemein geſchickt gezeigt bis zur Verblüffung der Menge: aber im Ausdrucke des innern Charakters waren ſie zurückgegangen. Hinreißende Leidenſchaftlichkeit, kokette Grazie vertraten die Stelle des innigen Ausdrucks, nach welchem letzten das Volk gar nicht mehr verlangte.

Das war nicht plötzlich gekommen; denn Alles wächſt aus dem Keim, Gutes und Böſes. Schon Metaſtaſio klagte: Weil die Sänger zurückgekommen ſind und die Ohren nur mit einer langweiligen Gurgelſonate in ihren Arien gekitzelt haben, ſo überlaſſen ſie die Mühe, das Herz der Zuſchauer an ſich zu ziehen, den Tänzern. — Es half nichts, daß Viele meinten, Rouladen machen und Singen ſind zwei verſchiedene Dinge; man klagte über den Verfall der Recitativi parlanti, über das widernatürliche Einführen eines Buffo serio, der Banda oder der Janitſcharenmuſik, auf dem Theater u. ſ. w.: aber dem Volke waren alle dieſe Dinge um ſo willkommener, je neuer das Erſtaunen und der Sinnenrauſch waren, in die es ſich verſetzt ſah.

In ſolcher Verwirrung fand

ſeine Zeit. Er hat die Revolution nicht gemacht, er wurde in ihr geboren; von Jugend auf ſah und hörte er nichts Anders Eingang gewinnen, als knallende Inſtrumentalmaſſen, die von den Italienern äußerlich aufgefaßt aus dem Auslande, aus Teutſchland und Frankreich, wo ſie freilich geiſtreicher behandelt wurden, geholt worden waren, dazu Sänger, die mit den Tonwerkzeugen um den Preis kecken Seiltanzes ſtritten. Sinnenkitzel aller Art herrſchte längſt vor und der Moſt des Lebens ſtand in der Blüthe der Gährung. Wer davon trank, und man liebte den brauſenden Giſcht, wurde trunken und taumelte ausgelaſſen in den wüſten Haufen.

Der junge Roſſini, der in gedrückter Lage mit ſeiner Mutter um das Brot ſang, wandelte ſehr lange dumpf und träg, ſo daß ihn ſelbſt Martini nicht für die Kunſt empfänglich machen, ja ihm kaum etwas Ordentliches beibringen konnte, durch das wirre Treiben des Schwankens. Niemand ahnete, daß aus dem Knaben, der wahrſcheinlich vor zu verſchiedenartigen tüchtigen Anlagen nicht wiſſen mochte, wohin er ſich wenden ſollte, bald ein Jüngling und ein Mann des Einfluſſes werden ſollte. Erſt mit den lebensluſtigen Jünglingsjahren, als die Liebe zu den Frauen in ihm erwachte, meldete ſich lebhaft, wie Alles in ihm, wenn es zum Durchbruch kam, Neigung zur Compoſition.

Für Aeßerliches empfänglich, genußſüchtig und hellen Auges, den Stand der Dinge und das Verlangen ſeiner Zeitgenoſſen richtig zu erkennen, nicht aufopfernd genug, um dem Ernſte des innern Werthes der Kunſt im Kampfe mit

der Zeit ſich zu weihen; nicht gebildet genug, um es mit einiger Zuverſicht wagen zu können; zu ſinnlich endlich, um von ſeinen Mühen etwas Höheres als Geld durch augenblickliche Geltung zu erwarten und erwarten zu wollen, vermochte er gar keine andere Richtung zu nehmen, keine andere Wahl zu treffen, als die er getroffen hat.

Nicht Ehrgeiz, ſondern Lebensluſt zeichnete ihm vor, die Lebensluſt ſeiner nur ſinnlich Leidenſchaftliches und Ohrenkitzel verlangenden Mitgenoſſen ſich zum Nutzen zu machen. Er mußte alſo wohl, ſollte ſein Plan gelingen, durch Neues, äußerlich Effektvolleres und ſinnlich Aufregenderes alles bisher Lockende und Reizende möglichſt auffallend überbieten.

Das Wagniß eines ſolchen Unternehmens unterſtützten ſeine außerordentlichen Anlagen und ſeine anderweitige Natur, die von einer Seite feurig und leidenſchaftlich genug war, und von der andern ſo kalt und berechnend, daß ihn weder die Gefahr des möglichen Mißlingens, noch irgend eine gefühlvolle Seelenſtimmung davon abhalten konnte.

Im Grunde verachtete er die Kunſtrichtung ſeiner Zeit zu ſehr, als daß ihm das Gelingen ſeiner Abſicht zum Stolze, oder ein etwaiges Mißglücken zur Niedergeſchlagenheit hätte verleiten ſollen. Daher ſeine beiſpielloſe Ruhe und heitere Scherzhaftigkeit, mit welchen er an ſeiner »Semiramide« componirte, während ſein „Maometto“ vollkommen durchgefallen war. Er gab den Leuten, was ſie wollten, und zwar mit einem Feuer und einer leichtſinnig jovialen Uebertreibung, die ſtets nur auf Sinnenkitzel hinauslief, daß man es für ſeine eigenſte Liebe hätte halten ſollen.

Das sind die rechten Leute, die es in solchen Revolutionswirren zu Ansehn und Gewinn bringen, die ihnen von den Gegnern und Tadlern gar nicht vergällt werden können. 1812 war er zuerst mit „Demetrio e Polibio“ in Rom glücklich gewesen; es folgte „Inganno felice;“ 1813 machte sein »Tankred« in Venedig noch größeres Glück. Von jetzt an war er Mann des Volks; sein Ruhm flog bald über Land und Meer und setzte sich selbst in Amerika fest, niemand sage, unverdient, denn wer, wie Rossini, so lange, mehr als 20 Jahre in einer so wechselnden Zeit, in Palermo, Petersburg, Paris, London, Mexiko, Wien, Berlin und überall, wo jemals Opern hinkamen, entzückte und sich zum ausgesprochensten Liebling so verschiedenartiger Völker zu machen versteht, muß vor allen Dingen zuvörderst einen Talisman besitzen und ihn zu gebrauchen verstehen.

Es kann ihm selbst der Neid nicht ableugnen, daß er die Menge, vornehm und gering, mit seinen Tönen bis zum Jubel hinauf zu musiziren wußte. Er war der Opernheld des Tages nicht, sondern des Zeitalters. Und verlor er auch zuweilen in seinen gewöhnlich übereilten Angriffen auf die Geldbeutel der Masse eine Schlacht mit kaum trocken gewordenen Notenrekruten, so geschah es doch nur selten, und die nächste führte ihn glänzend wieder zu neuen Triumphen, an deren Jubelfesten er Alle berauschte, als verstünde er Wasser in Wein zu verwandeln.

Und die Zeit brauchte einen solchen Mann. Das Schwert Napoleons hatte blutige Wunden geschlagen; die Jahre waren drückend geworden und lasteten lange nach;

man wünschte sich zu zerstreuen und die unangenehme Wirklichkeit vielfacher Sorge zu vergessen, zu betäuben. Dazu schienen Gedanke und Gefühl zu ernst, zu viele Thätigkeit erfordernd, die erschöpft war: Lockeres, aber Reizendes verlangte man; Sinnenreiz, Ohrenkitzel, Ohnehinklingendes, Lärmendes, gewaltsam Erregendes. Und locker war Rossini genug, so locker, daß er sich oft gar kein Bedenken machte, zu nehmen, wo etwas war, und es als Eigenthum zu verwenden, wo er es brauchte. Hätte er nichts Besseres gehabt, es wäre ihm nicht gelungen.

Eine reiche Erfindsamkeit angenehmer Melodieen, eine höchst eindringliche Rhythmik, die überall so viel wirkt, eine überaus frische Gewandtheit und Raschheit waren ihm verliehen, die mit äußerlicher Grazie verbunden über das Geringfügigste einen vorübereilenden Glanz verbreitete, der das unbehagliche Blut der Zeit in die behaglichste Wallung zu setzen wußte.

So wurde er denn der Notennapoleon zweier Jahrzehente, mächtig und einflußreich, wie kein Anderer. Sollten freilich einmal die Gurgelfertigkeiten der Modekunstsänger, die an die Stelle des schön getragenen Gesanges getreten waren, durch den Stolz Einzelner und durch Leerheit und sinnliche Genußsucht der verdumpften Menge aufrecht erhalten wurden, zu Grabe gegangen sein; sollte man die von Rossini selbst ausgeschriebenen, ungeheuern Fioriturен nicht mehr mit der Leichtigkeit, Keckheit und Sauberkeit auszuführen im Stande sein: so würde die Nachwelt es kaum fassen, worin denn das Verlockende, Bezaubernde dieser

Dinge gelegen haben möchte, und würde es für Uebertreibung halten müssen, wenn wir versichern, daß eben diese Klingeleien selbst Gebildete in Entzückung zu setzen im Stande waren.

Allein sein Farbenschmuck, von der Gesangsvirtuosität in das schönste Licht gesetzt, ist nicht blos allein schimmernd, sondern zuweilen auch echt, und zwischen Leerheiten und Buntheiten stellt er zuweilen eine Charakterzeichnung hin, die eben unter solchen Umgebungen um so überraschender und schlagender wirkt. Seine Semicamis enthält höchst Ausgezeichnetes und wahrhaft Großartiges; sein Barbier von Sevilla ist ein Meisterstück der Komik, so wie der Hauptakt seines Otello echt tragisch ist. Die Introduction in Moses kann gleichfalls zum Beweis dienen, wie reiche Kräfte ihm die Natur verliehen habe.

Und noch höher zeigte sich seine Kraft und Gewandtheit, als er in Paris 1824 als Director der italienischen Oper angestellt ward, wo er für die Franzosen Außerordentliches schon dadurch wirkte, daß er sie mit den größten Gesangsvirtuosen bekannt machte, sich in seinen Compositionen nach dem französischen Geschmacke, mit Beibehaltung aller Vorzüge des italienischen, so vortrefflich richtete, daß er als ein wahrer Doppelgänger angesehen werden muß.

Etwas davon gab sich schon in der Umarbeitung seines Moses kund, noch mehr trat es in seinem »Graf Ory« hervor und am hellsten und glänzendsten offenbarte es sich in seinem »Wilhelm Tell,« der in Paris 1829 das ungemessenste Aufsehen erregte.

Seitdem schweigt und lebt er, selbst gestehend: »Des italienischen Bum Bum bin ich müde; französisch componiren mag ich nicht, und teutsch kann ich nicht.« — Er wurde reich und erlustigt sich als ein Mann, der der Opernheld des Tages und der Noten war. Was er gewollt, hat er errungen; er hat Epoche gemacht im Sinne und nach dem Geschmacke der Zeit, mochte dabei zu Grunde gehen, was sich nicht halten konnte. Dazu gehört Kraft, wenn auch nicht die beste, die im guten Willen für das Bessere liegt.

Sein Einfluß überall ist nicht todt. Viel hat er aufgereizt, selbst in Teutschland, mehr noch in Frankreich, das Meiste, d. h. hier das Schlechteste in seinem Vaterlande, wo Bellini sein vorzüglichster Nachtreter war. Was hoffte die Welt von diesem Sicilianer, als er mit seiner »Straniera und seinem »Pirat« auftrat! Es war eitel; Rossini's Dauer war nicht in ihm; mit ihm ist er nicht zu vergleichen; sein Flug sank schnell, während man vom Steigen träumte; ihn deckt das Grab. Ist ihm die Lust der Opernwelt Einiges, so ist sie Rossini'n außerordentliches Vergnügen schuldig. Die Kunst selbst aber hat ihm, seinen Anlagen nach, bei seiner Lebensrichtung zu wenig zu verdanken. Denn was er ihr mit seiner Rechten gab, hat er ihr mit der Linken doppelt wiedergenommen. Der Stand der Dinge nach ihm ist Beweis genug.

Folgen der Revolution.
Kurze Uebersicht des jetzigen Standes der Oper und Ueberblick des Ganzen.

Kann sich auch die Geschichte weder zumuthen, noch zumuthen lassen, daß sie die Lebenden und noch thätig Wirkenden in ihr Gebiet zieht: so mögen doch wenige Andeutungen nicht fehlen, die als Folgen jener Revolution in der Oper, wenigstens größtentheils, anzusehen sein dürften. Man spricht vom Verfalle der Oper, wie vom Verfalle des Theaterwesens im Allgemeinen. Verfallen ist Manches, nur die Theatergebäude nicht, die sich mehren, denn die Lust will gebüßt sein.

Es könnte sogar scheinen, als hätte die Oper von Neuem einen großen Sieg über das deklamatorische Trauerspiel, selbst über das Lustspiel gewonnen, denn wo ein Theaterunternehmer nicht opert, wird seine Kasse nicht viel schwerer sein, als das Eisen, wovon sie gehämmert wurde. Das liegt aber nicht im Vorzuge der Oper, sondern in dem

größern und allſeitigern Sinnenreiz derſelben, den eine Vereinigung ſo vieler Künſte, ſelbſt noch im leidlichen Zuſtande, nothwendig gewähren muß. Und von den Sinnen und ihrer Ergötzung reißt ſich kein Sterblicher los, er ſtelle ſich wie er will.

Es iſt faſt überall eine Schreckensperiode eingeriſſen. Gift, Dolch, Peſtilenz und theuere Zeit müſſen uns zur künſtlichen Unterhaltung dienen, ſo gefühlvoll ſind die Leute. Je toller, deſto romantiſcher. Einfach geht es nicht mehr, fein auch nicht: es muß knallen und das iſt Effekt! —

In Italien ſind viele Maestri, aber keine Meiſter. Alle blaſen und ſingen nach Roſſini's Weiſe in leerer Nachahmung. Die größten unter ihnen ſind: Donizetti, Mercadante und Ricci und ſind doch klein und mager, wie Pharao's zweiter Traum. Eine Oper klingt wie die andere und ihre Texte gleichfalls. Romani, der früher manches artige Libretto zuſammenſetzte, iſt unter die Zeitungspächter gegangen und kritiſirt Muſik, wovon er nichts verſteht. Den Erfinder dieſer Kunſt nennt er ſich ſelber nicht; er weiß, daß man dieſe Kunſt auch anderwärts übt und ſchon vor ihm höchſt wichtig fand.

Die Verſtändigen in Italien ſelbſt behaupten laut, daß nun unter ihnen die große Geduldprobe angefangen habe. Heſperiens Opernruhm iſt nach Roſſini's geſchloſſener Zuckerbäckerei an mißgerathenem Zuckerbrot verblichen, wie Greſſet's Papagei. Wären die Italiener nicht allzuheftig vertheatert, wie könnten ſie ſo lange den ewigen Kling-

klang ihrer Opern aushalten? Zum Glück haben sie noch gute Sängerschulen, in denen etwas zu lernen ist. Und doch sind ihre Sänger nicht mehr wie sonst. Der Zirkel ist geschlossen; sie streichen über schon gezogene Striche, und für sein Land hat Rossini nichts Gutes aufgeregt. —

In Frankreich ist es anders; Er hat die Franzosen durch die Emporhebung der italienischen Oper singen gelehrt und ihre Komponisten haben sich viel von ihm gemerkt; Herold, der in Kummer starb, so gut als Auber, der in Freuden lebt. Seine »Stumme von Portici« hat ihm einen Kranz gebracht, dem jede seiner folgenden Opern immer mehr Blätter ausgerissen hat. Von seinem neuesten »schwarzen Domino« macht man viel Geschrei, das man jetzt unter allen Künsten am vortrefflichsten versteht. Doch ist es arger Witz, die zweite Tugend unserer Zeit, wenn Einer den Rossini den Harlekin, und Auber den Judas der Musik nannte. Seine Melodien sind nicht selten leicht und italienisch genug, zuweilen ist sogar etwas eigner Erfindung darin: nur ist Alles auf Knalleffekt, Ueberraschung, Marsch- und Tanzlärm angelegt, nichts auf Charakter, den die Buntheit verdrängte.

Man wünscht der Oper ein neues Kleid und hat kein Zeug dazu! so nimmt man Stücke und setzt sie bunt zusammen, je greller desto schöner. Das Ringen der neuen Komponisten, sich durch das bunt Massenhafte und Lärmende der Zeit durchzuschlagen und das Geltende möglichst noch zu überbieten, um nur zu Gehör zu kommen, hat zwar das

Schätzenswerthe muthiger Anſtrengung für ſich: aber das Anmuthige, gefällig geiſtreich Spielende wird dadurch immer weiter zurückgedrängt und in blos Auffallendes getrieben. Wo jedoch Streben iſt, kommt auch Erfolg, der jetzt am wenigſten ſogleich möglich iſt, da die Kriſis der Uebergangskrankheit dem höchſten Grade ſich genähert zu haben ſcheint. Lichtblicke von Hoffnung ſchimmern durch. Den größten Ruhm unter Allen hat ſich auch jetzt wieder ein Teutſcher, Meyerbeer mit ſeinem »Robert der Teufel,« und noch mehr mit ſeinen »Hugenotten« in Paris und folglich in ganz Frankreich erworben. Der beſte Operntextverfaſſer bleibt noch immer Scribe, der dem Hange der Zeit leichtfertig zu genügen verſteht.

In Teutſchland konnte der italieniſche Revolutionsheld im Reiche der Oper die Menge zwar ergetzen und entzücken, ſo gut wie anderwärts, allein bei weitem nicht ſo ſehr auf die Künſtler und ihre Erzeugniſſe einwirken. Die teutſche Oper hatte ſich ſchon zu ſelbſtſtändig hervorgebildet, ſo daß ſie von Roſſini ſelbſt in den Häuptern derſelben hoch geehrt wurde. Eigenſinn wäre es jedoch von vielen jüngern Komponiſten geweſen, wenn ſie nicht von dem Guten, was Roſſini beſitzt und was ſo wirkſam ſich erwies, hätten angemeſſenen Gebrauch machen ſollen. Selbſt C. M. v. Weber, der verſtändig, wie er war, Alles anzuwenden wußte, näherte ſich zuweilen der beliebten Weiſe.

Andere hingegen ſtanden ſo feſt und außerhalb des Bereiches dieſes fremden Schmuckes, wie unſer Weigel in ſeiner meiſterhaft ſentimentalen »Schweizerfamilie« und

Spohr in ſeiner elegiſchen »Jeſſonda,« die durch und durch ein ſchönes Ganze bildet, das für ſich beſteht, in ſeinem »Fauſt« und »Azor und Zemire.« Auch in den neueſten, die größtentheils noch nicht abgeſchloſſen haben, herrſcht weit mehr Mannigfaltigkeit und Eigenheit als unter irgend einem andern Volke.

Wir führen nur überſichtlich folgende Namen auf: Carl Blum; Joſeph Deſſauer; Heinr. Dorn; die beiden Eberwein; Ed. Genaſt; Franz Gläſer; O. Götze; J. N. Hummel (geſt.); Fedr. Aug. Kanne (geſt. 1833.); Conradin Kreuzer; Joſ. Küffner; P. Lindpaintner; J. C. Lobe; Alb. Lortzing; Adolph Lübke (geſt. 1838.); Heinr. Marſchner; Fel. Mendelsſohn; Carl Borrom. v. Miltitz; Adolph Müller; J. P. Pixis; J. Nep. v. Poißl; C. G. Reiffiger; F. Ries (geſt.); J. P. Schmidt; Xav. Schnyder v. Wartenſee; W. Taubert; W. J. Tomaſchek u. v. A. deren Werke noch nicht veröffentlicht zu werden das Glück hatten. Noch müſſen wir der Werke zweier Fürſten gedenken: Göthe's »Fauſt« von Ant. Heinr. Radziwill. (geſt. 1833); »Die Geiſterbraut« (nach Bürgers Lenore) von Herzog Eugen von Würtemberg.

Unter Allen iſt doch keine feſtgefrorene Manier, was der Kunſt überall Verderben bringt, wenn auch unter den Neueſten oft genug das Lärmen mit den Inſtrumenten übertrieben wird. Niemand hat das den Teutſchen derber als Carpani vorgeworfen, welcher meint, wir kehrten der Natur den Rücken', übertrieben tüchtig und opferten

der Uebertreibung den Gesang für den Ausdruck auf; nennt unsere Partituren ausgeschwitzt und durch langes Sitzen zu Stande gebracht und dergl. Wir wollen es uns merken, ob es gleich nicht Alle trifft und immerhin noch besser ist, als wären sie wässerig, wie eine neuitalienische Sündfluth.

Gewiß ist es übrigens, die Zeit liebt Uebertreibung und Viele der Unsern sind nicht frei davon. Es ist das Merkmal einer Uebergangs-Epoche, die hier am ehesten vollendet sein und zum Höhern führen wird.

England hat zwar noch keine Opernkomponisten, deren Werke in's Ausland gedrungen wären: aber es ist vorwärts gegangen, zunächst im Praktischen der Kunst. Es wird auch im Poetischen der Tonkunst geschehen, sobald es sich noch mehr als bis jetzt an das ihm nah verwandte Teutschland hält und seine eigene altvolksthümliche Inselmusik stetiger beachtet. Dann wird es auch in Tönen wie in Worten dichten. Von den übrigen Ländern wüßten wir nichts geschichtlich Bedeutendes hinzuzufügen.

Fassen wir nun den Gang der Sache in's Kürzeste, so sahen wir, daß die Oper schon längst ihre beliebten Vorspiele gefeiert hatte, bevor jene Chimäre von Wiederauffindung der alten Griechenmusik das Streben der Italiener bethörte. Nichts vermochte das gepriesene Kind des Irrthums zu erhalten, als der Glanz der Dekorationen, womit die Höfe es umflimmerten. Sinnenlust war seine Muttermilch. Daß dieser Sinnenreiz nicht zu schnell abgenutzt wurde, trachtete man nach Verschönerung der Form. Die Glanzperiode der der Ausstattungspracht wich der Herrschaft des prunkenden

Kunſtgeſanges, der bis zum Seiltanz der Gurgelfertigkeit ſich aufſchwang. Verſuche der Vergeiſtigung der Oper von den Teutſchen bildeten großartige Zwiſchenakte. Das Aeußere blieb vorherrſchend. Der Lärm der Inſtrumente trat dazu, und wer es recht ſchön machen wollte, nahm Dekorationspracht, Gurgelfertigkeit und Inſtrumentenlärm zuſammen. Hier ſtehen wir noch.

Man ſagt, der zu hoch geförderte Luxus ſei auch der Oper gefährlich geworden. Wer den Reichen ſpielen will, ohne es zu ſein, erntet Qual vom leeren Schein und endlich Untergang. Wo aber Reichthum iſt, mag er ſich glänzend zeigen; er nützt der Induſtrie und reizt zur Arbeit um des Genuſſes willen. Nur überlade er nichts in Ungeſchmack und Zerrbilderei, ſondern erweiſe ſich im Glanze echt, im Schmucke immer friſch. Das Abgetragne ſteht dem Reichthum ſchlecht. — Nur leere Prachtſucht, die im Mißverhältniß mit dem Vermögen ſteht, iſt häßlich und verderblich. Durch Ordnung und Reinlichkeit iſt auch das Einfachſte ſchön und erlabend. Man brauche möglichſt, was man hat; der Aermſte iſt, wer von der Zukunft hofft und ſeine Gegenwart unzufrieden darüber vergißt oder herabſetzt.

Die Zeit, wo Italien die Oper beherrſchte, iſt vorüber. Schon hat es ſich wieder in ſeine Anfangszeit verſetzt, läßt die Ouverturen weg, bringt winzige Finalen, miſcht die Orgel wieder ein, nennt ſeine matt gewordene Oper wieder Tragedia lirica und ſieht das Theater als einen Geſellſchaftsverein der Erſparniß an, wo man ſchwatzt, liebelt und was Jedem ſonſt behagt.

Eine neue Herrschaft steht bevor. Wer wird die Zügel fassen? Die besten Anzeigen hätten uns getäuscht, ging die neue Gewalt eines veredelten Kunstspieles nicht von Teutschland aus. Der Geist stirbt nicht und das Ende ist nicht da. Des Menschen Sinn verlangt, wie sonst, nach Tagesarbeit heitere Abendfeste: nur geistreich sei das Spiel und edel das Vergnügen. Schönheit und Wahrheit sind die ewigen Stützen alles Rechts und jeder würdigen Lust. Das Spiel der Oper schließe sie nicht aus.

Leipzig, gedruckt bei W. Haack.